

تساؤلات في الزمن الصعب

• د. خالد عبد اللطيف رمضان

يشعر المرء بالحيرة، مما يجري حوله، والعالم يقف على أعتاب مرحلة جديدة، فكل الشواهد تدل على أن العالم يشهد مخاضاً صعباً لوضع جديد. وتتسارع الأحداث، ونحن نهرول من جهة إلى أخرى، لا نعي ما يدور حولنا. يتنبأ العديد من المراقبين بنشوب حرب عالمية ثالثة، وربما نكون وقودها.. ومع ذلك لا نفهم ماذا يدور ولا نمسك بأي خيط من خيوط اللعبة فخطابنا نكون مجرد عرائس يحركها الكبار وفق مصالحهم.

وفي أفضل الأحوال نحن مجرد متفرجين على ما تشهده الكرة الأرضية من أحداث، تمس كل من يعيش على سطحها.

بل ربما لا نقع في محذور المبالغة عندما نقول بأننا تحولنا إلى فئران تجارب، حيث تُجرَّبُ فينا كل ما يتفق عنه ذهن الغرب من مكتشفات ومخترعات بدءاً من الأدوية وانتهاء بالأسلحة الفتاكة.

وفي ظل ما يحدث الآن من تحركات محمومة للرد على الضربات الموجعة التي وجهها مجموعة من المخبولين لقائدة النظام الحر. ليس بوسع المرء إلا أن

يتساءل... ويتساءل..

لماذا هذه الكراهية للعرب والمسلمين؟ وكيف اجتاحت المجتمعات الغربية فور حدوث الهجمات الإرهابية على الولايات المتحدة؟

هل حدث هذا بين يوم وليلة؟ أم أنهم يضمرون لنا هذه المشاعر منذ زمن، ويحاولون مداراتها حتى لا يتهمون بالعنصرية والتعصب؟

هل ما يدور صراع حضاري، بين أمم ساهمت بتطور المجتمع الإنساني ورفقيه في عصرنا الحديث؟ وأم أخرى لم تكثف باستهلاك منتجات الحضارة الإنسانية الحديثة، بل أصبح تخلفها عبئاً على هذه الحضارة؟

ما الذي حدث؟.. كيف تحولنا من صناع حضارة أثارت للإنسانية كلها إلى متهمين بتقويض الحضارة الإنسانية؟

فعندما ارتقينا درجات السلم الحضاري في حقبة زمنية مضت فرضنا احترامنا على العالم.. وشهد لنا بما قدمناه في شتى مجالات المعرفة.

فالثقافة العربية في أوج تألقها، نقلت المجتمع العربي الإسلامي إلى مرتبة حضارية متقدمة. ومن ثم كان للأمة قوتها ومنعتها وهبتها.

ثم كان الانحدار الثقافي فالحضاري وما نتج عنه من تخلف وضعف وخور. حتى اتهمنا بشتى التهم، وكلما حدث أمر في أي جزء من أجزاء العالم.. تصايح متعصبو الغرب متهمين العرب والمسلمين بتخريب العالم، وتقويض منجزات الحضارة الحديثة، ولا يفرقون في اتهاماتهم بين العرب والمسلمين وهم محقون في ذلك، فالثقافة العربية قد ربطت بين العرب والمسلمين بحكم وحدة الوعاء الثقافي وهي اللغة العربية، لغة القرآن الكريم.

وترتب على ذلك ارتباط الأمة الإسلامية بما يحدث للعرب، فلا عزة ولا قوة للعالم الإسلامي بدون قوة العرب

الثقافة وسيلة لبناء شخصية الإنسان، أصبحت وسيلة لتخديره بالترفيه السطحي. وتعاونت وسائل الإعلام الرسمية في الترويج للثقافة الترفيهية السطحية. وأهملت الثقافة الحقيقية التي تبني ولا تهدم.

وانزوى الكتاب والمبدعون والمفكرون يخاطبون أنفسهم بلغة لا يفهمها الشارع. ونشأ فراغ فكري أسس لازدهار التطرف الديني. وتحولت قيادة الرأي العام من قادة الرأي إلى وسائل الإعلام الرسمية، التي أسهمت في تسطيح شخصية المواطن وتهميشها حتى أصبح المواطن العربي مواطناً مهجناً لا يزعج السلطات، ولا يطالب بحرية التعبير ولا يريد المشاركة في الحكم ولا يملك للمطالبة بحقوقه.

فأصبحنا نسير مع العالم المتقدم في خطين متعاكسين على المستوى الحضاري، وشاع لدينا الظلم وغابت العدالة وعشش الفساد في كل مكان مما جعل التربة صالحة لاستقطاب الشباب النشأ لجماعات التطرف الديني. فمتى ندرك أن الثقافة هي طريقنا للارتقاء في سلم الحضارة الإنسانية، وهي وسيلتنا لخلق مواطن يوعي واجباته فيحافظ على حياته وحياة الآخرين ويحافظ على بيئته، ويحترم حقوق الغير ومعتقداتهم. فلا يدمر بيئته ولا يعتدي على حياة الأبرياء. ولا يهدم منجزات الحضارة الإنسانية، وفي الوقت نفسه يدرك جيداً حقوقه، لا يتنازل عنها لحاكم مستبد يقتل أحلامه وأحلام أبنائه وأحفاده.. متى نستطيع أن نحسن أبنائنا فكرياً من الانسياق وراء التطرف الديني.. وكل تطرف فكري يسوقهم إلى تخريب مجتمعاتهم وإشاعة الفوضى في عالم متعطش للنهوض والتطور بإيقاع متسارع لا يحتمل أي تأخير أو تعطيل؟

ومنعتهم. وعندما عدنا إلى أول درجات السلم الحضاري، أصابنا الضعف والخور، ومن ثم هُنا وهنا المسلمون معنا.... حتى أصبحنا في نظر العالم رمزاً للتخلف والتعصب والإرهاب.

بينما يمارس الإرهاب ضدنا جهاراً نهراً ولا يتحرك أحد، وما يجري في فلسطين يومياً خير شاهد على ما آل إليه حالنا.

إذن أين تكمن مشكلتنا؟.. هل هي في تخلف أنظمتنا السياسية؟ وسيادة الديكتاتورية التي تقمع الشعوب وتقتل كل رغبة في التحرر والتطور؟.

أم أن الاقتصاد هو بيت الداء؟.. حيث تعاني معظم البلاد العربية والإسلامية من مشكلات اقتصادية خطيرة رغم ما تتمتع به أكثر هذه البلاد من خيرات؟ أم أن السبب حضاري بحت، يتمثل في تراجع موقعنا الحضاري وما ترتب على ذلك من انعكاسات على جميع أوجه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟.

لعل التساؤل الأخير، يحمل في طياته الإجابة عن كل التساؤلات. فلمشكلاتنا بالدرجة الأولى حضارية. وما يدور الآن صراع حضارات.

وما وصلنا إلى ما وصلنا إليه إلا بفعل قوى تأمرت علينا من الخارج لسنوات طويلة، ووجدت أن تخلفنا هو أفضل وسيلة للسيطرة علينا ونهب ثرواتنا واستغلال أراضينا.. ثم جاء التأمر من الداخل، فأصبح الحكام يفضلون الشعوب المتخلفة، حتى لا تطالب بحقوقها، ويسهل قيادها.

فأصبح التعليم مجرد وسيلة للحصول على شهادة تعين في الحصول على عمل لا علاقة له بالتخصص.

والثقافة مجرد واجهة إعلامية للدولة، وأدواتها: كاميرا وميكرفون ومنصة، وشريط ومقص. فبدلاً من أن تكون

الشخصية في التراث السرد العربي

رحلة الغفران (١) أنموذجا

• عبد المالك كجور - الجزائر -

تعد الشخصية القصصية عنصرا حيويا من العناصر التي تقوم عليها القصة بصفتها عملا فنيا. (2) والسؤال الذي نطرحه ونحاول أن نجيب عنه في هذه الدراسة هو: كيف تبني الشخصية من حيث خصوصياتها النعتية لتسهم في التعبير عما تتضمنه رسالة الغفران من أفكار ومعان.

نتناول في هذه الدراسة، إذن، الشخصيات في رحلة الغفران انطلاقا من كونها خصوصيات نعتية.

إن دراسة الشخصية القصصية من هذا الجانب تعني معالجة تلك الوحدات النعتية الأساسية التي تسند إلى الشخص داخل القصة، وهو يفعل ويقول، من مؤهلات فردية ومجتمعية مختلفة.

هذه تركز على ابن القارح.

أولا: تصنيف أولى:

إن عدد الشخصيات في رحلة الغفران كثير جدا، في حين يكون ظهورها على مسرح الأحداث قليلا جدا، فإذا استثنينا شخصية ابن القارح فإن هذه الشخصيات تظهر مرة واحدة لتغيب، بعد ذلك، كليا عن مسرح الأحداث. يقول حسين الواد: «إن المتأمل للرحلة في رسالة الغفران يحار أمام كثرة الأشخاص فيها، بل إن كثرة الأشخاص تكاد تكون من خاصيات الرحلة فعدد الذين يظهرون

وإذا كانت الدراسات الحديثة - وهي التي يعتمد فيها أصحابها على السياق الداخل - النصي - تستغل الشخصية انطلاقا من وضعها المصاغ في النص، أي انطلاقا من وضعها المبني داخل شبكة من الوحدات الدالة التي تشكل نظام العمل الأدبي بقوانينه الداخلية، فإن معالجة الشخصيات في رحلة الغفران تبدوا أمرا صعبا. وسبب ذلك يكمن في كون هذه الرحلة تتضمن عددا كبيرا من الشخصيات. لكن الشخصية الوحيدة التي يمكن العثور عليها داخل شبكة من العلاقات هي الشخصية المحورية: ابن القارح بطل الرحلة. وبناء على ذلك، فإن دراستنا

ابن القارح، الشخص المرتحل، لمقابلة الأشخاص المرتحل إليهم، كل الأشخاص الذين يقابلهم ابن القارح من أهل الجنة والنار، بغرض التعرف على أحوالهم ومواقفهم الأدبية واللغوية والتعرف على آرائهم في مسائل غيبية ومنها مسألة «الغفران».

إن الشخصيات في الرحلة انطلاقاً من هذا، يمكن أن تصنف حسب مبدأ «التقابل» أو «التضاد» الذي يهدف إلى الكشف عن التباين الذي يعد مبدأً أساسياً من المبادئ التي يركز عليها النقد البنوي السيميائي حسب مقولة بعض أصحاب هذا التوجه: «لا يوجد المعنى إلا بالتباين وضمن التباين» (5) والتقابل في قصة الغفران ناتج، أساساً، عن الشكل الذي صيغت فيه القصة: الرحلة الموصوفة. وحيث إن الأمر يتعلق برحلة شخص من مكان إلى مكان آخر مغاير، وهو العالم الآخر، فلا بد أن يكون هناك مرتحل ومرتحل إليه أو إليهم.

والجدير بالإشارة، هنا، أن مبرر الرحلة إلى العالم الآخر في قصة الغفران يكمن، أساساً، في النقد الأدبي واللغوي ونقد أخلاق الناس وموروثهم من أفكار في العصر الذي عاش فيه أبو العلاء. كما يكمن مبرر هذه الرحلة في التعريف بالأشخاص المرتحل إليهم، أي الكشف عن جوانب خفية تتصل بحياتهم الخاصة بصفتهم أدباء ولغويين في أكثرهم. وإذ نقول جوانب خفية من حياتهم الخاصة فإننا لا نقصد الجانب النفسي بحد ذاته، ذلك أن هذا الجانب ليس ذا اعتبار في قصة الغفران، مثلها في ذلك مثل معظم القصص التي

فيها أكثر من مرة لا يكاد يذكر أمام الذين لا يتكرر ظهورهم إطلاقاً» (3). وقد علل الدارس هذه الظاهرة بقوله: «وهذا الظهور مرة واحدة في الرحلة الذي يختص به الأشخاص ناتج عن كونها جاءت مبنية على صيغة جولة» (4).

إن هذا التعليل مقبول. غير أنه يبقى ناقصاً، ذلك أن تسليط عدسة السرد على شخصية واحدة، دون الشخصيات الأخرى، سمة بارزة من سمات القصة في الأدب العربي القديم بل في التراث السردى الإنساني القديم كله، حيث يعنى السرد، أكثر، بتتبع الشخصية المحورية وإبراز أفعالها وأقوالها وخصائصها النعتية أكثر من غيرها من الشخصيات، لذلك نرى من المناسب دراستها في مرحلة أولى وفق مبدأ التقابل.

١. الشخصية المرتحلة

والشخصيات المرتحل إليها:

لقد صيغت قصة الغفران في شكل الرحلة الموصوفة، والشخصية الوحيدة التي تحرك الأحداث فيها هي شخصية ابن القارح، بطل الرحلة. إن ابن القارح هو الشخص المرتحل، بينما الأشخاص الآخرون، كل الأشخاص الآخرين، هم أشخاص مرتحل إليهم. وإذا كان ارتحال ابن القارح إلى الأشخاص الذين يلتقي بهم في موقف الحشر ينبع من حدث خارج عن إرادته، فإن ارتحاله إلى الأشخاص الآخرين، في ما يتبقى من أحداث الرحلة، ينبع من إرادته. فالرحلة في المرحلة الثانية منها تأتي تلبية لرغبة

التعريف بالشخص المتحاور ليس بصفته شاعرا أو أديبا أو لغويا بل بصفته منتج الواقع المجتمعي العربي في فترة معينة من تاريخه. وهذا يعني إنزال الشخص من واقع العصمة أو من واقع التعالى إلى واقع عادي بسيط (6)، ذلك أن للشاعر أو للأديب أو للمبدع، بصفة عامة، جانبين في شخصيته:

- أما الأول فيتمثل في كونه شخصا مبدعا أي متعاليا. وهذا ما يعرفه القارئ عنه.

- وأما الثاني فيتمثل في كونه شخصا واقعيًا أو عاديا.

والكشف عن الجانب الثاني هو الذي يوجد، أساسا، وراء جعل شخصيات رحلة الغفران تتحاور فتعبر عن أشياء لم تعبر عنها في أعمالها الإبداعية التي يعرفها قارئها من خلالها، بالرغم من أن الإبداع، في الحقيقة، هو الذي يكشف عن الحقيقة الحقيقية للشخص.

إن ظاهرة إقحام الشعراء والأدباء والمبدعين، بشكل عام، في مسرح الأحداث في القصة العربية القديمة كانت شائعة عند الكتاب القدامى مثلما كانت الحال عند أبي الفرج الأصفهاني.

فلقد جعل أبو الفرج، على سبيل المثال، أبطال القصص التي يتضمنها كتاب «الأغاني» من الشعراء. يقول عبدالله السمطي عن الكيفية التي يتعامل بها أبو الفرج مع أبطال قصصه: «إنه يقدم حياتهم اليومية وأفعالهم بشكل يلعب فيه الخيال دورا بارزا. وهي الحياة التي كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاء بخطبهم،

شهدها الأدب العربي القديم. ولكننا نقصد عرض الشخصية في واقعها اليومي البسيط. ولعل هذا ينكشف من خلال الوسيلة الأكثر استخداما في هذا العرض: الحوار.

إن الحوار يسود الرحلة سيما في المرحلة الثانية منها: النزهة، نزهة ابن القارح في الجنة وتنقله بين الجنة والنار لمقابلة عدد من الشعراء. والواقع أن إقحام الشخصيات في الحوار وجعلها تتحدث مع ابن القارح، يعني جعلها، هي ذاتها، تكشف عن بعض الجوانب الخفية من واقعها اليومي أو العادي، وخاصة حينما يتعلق الأمر بأشخاص يذكرهم التاريخ العربي من شعراء ولغويين. وقد عرف عنهم قارئ التراث العربي أشياء كثيرة غير أن أشياء أخرى تمت إلى واقع حياتهم اليومية ظلت مجهولة لدى هذا القارئ.

ومن هنا يمكن أن نقول إن جر الشخصيات إلى الحوار واقعيا وتحدث بعضها إلى بعض مرة، وإلى ابن القارح مرة أخرى، يهدف إلى إبراز بعض ما تبطن أو ما لم يعرف عنها أصلا في الحياة الدنيا. وهذه محاولة لإماطة اللثام عن كل شخصية تظهر في الرحلة ومنها شخصية ابن القارح نفسه، حيث تقحم هذه الشخصيات كلها في الحوار فتبوح بما لم تبح به في إنتاجها الشعري أو اللغوي بصفتها شخصيات محولة عن أشخاص واقعيين غير عاديين.

فمبرر الحوار يكمن، إذن، في الكشف عن الأمزجة البسيطة للشخصيات المعروضة في الرحلة في تعاملها اليومي مع الواقع، أي في

شخصية أبدعها أبو العلاء لتسهم في إبراز أفكاره وتجليتها من خلال ما يخصص لها من نصيب في الفعل والقول، وما يميزها من خاصيات نعتية.

فالشخصية التاريخية، إذ تقحم في العمل التخيلي، بهذه الطريقة أو تلك، بحيث يجعلها منشاء العمل تفعل وتتكم، تتعرض إلى التشويه حيث تبلورها الآلة المنتجة للنص وتقودها إلى الخيال من حيث كون العمل عملاً متخيلاً. ومن هنا يمكن القول إن الشخصية التاريخية التي تتعرض لمثل هذا التحوير لا يمكن أن تدرس انطلاقاً مما عرفت به في التاريخ الأدبي، أي انطلاقاً مما قالتها وما قيل عنها في مجال الأدب، فحسب، ولكنها تدرس، كذلك انطلاقاً مما تقوله وتفعله، هي ذاتها، في العمل المتخيل.

كما أن حضور الشخصية التاريخية في العمل المتخيل، مهما يكون موقفها فيه، سواء كانت مشاركة في الأفعال أولاً، فهو حضور يؤدي وظيفة تأصيلية، حيث تأتي لتشهد، ولو نسبياً، بواقعية ما يحدث أو يقال داخل النص. (8)

إن أبا العلاء يلجأ إلى الرحلة الموصوفة ثم إلى الحوار، الذي يقحم فيه شخصياته التاريخية، لبلوغ غايات منها الكشف عن بعض الجوانب من أمزجه هذه الشخصيات وجرها كي تعيد (9) طرح بعض المسائل الفلسفية - الدينية أو الفقهية. فهذا، مثلاً، الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى، يعلن عن أنه كان يؤمن بالله قبل أن يظهر الرسول ويأتي برسالة الإسلام. (10) وهذا، في الواقع،

والقضاة بأحكامهم، والفقهاء بفتواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخصه، ويكشف عن أمزجتهم الشعبية البسيطة في تعاملهم مع الجوّاري وفي سمرهم ومجونهم» (7).

إن شخصيات رحلة الغفران تاريخية. والشخصية التاريخية، من حيث هي كذلك، قد وجدت فعلاً في واقع ما وفي فترة تاريخية ما.

فهؤلاء الشعراء والأدباء واللغويون وغيرهم من الذين يظهرون في الرحلة قد وجد بعضهم في العصر الجاهلي، وبعضهم وجد في عصر الصحابة. ووجد بعضهم في العصر العباسي الأول. وبعضهم مخضرمون عاشوا زمنًا في العصر الجاهلي وآخر في العصر الإسلامي.

والشخصية التاريخية إذ توجد في العمل الأدبي، أي العمل التخيلي، فهي لا تكون بالضرورة شخصية أدبية خالصة، ومع ذلك يمكن للشخصية التاريخية أن تتحول إلى شخصية أدبية، كما هي الحال بالنسبة لشخصيات قصص الأصفهاني وشخصيات رحلة أبي العلاء.

فهذه الشخصيات التاريخية أصلاً قد تحولت في هذه القصص إلى شخصيات أدبية حيث أسندت إليها أدوار فاعلية وأخرى موضوعاتية.

إن ابن القارح، مثلاً، شخصية تاريخية، من حيث إنه عاش فعلاً في العصر العباسي الثاني، فهو من موالي حلب، وهو أحد أدبائها. وبالمقابل، هو شخصية أدبية، من حيث إنه يشارك في أحداث قصة خيالية للمعري. فهو من هذه الناحية،

ساكنين حيث تحرك ابن القارح، ومتحركين حيث سكن هو». (15) والواقع، إن الحركة تميز وضع ابن القارح في هذه الرحلة الموصوفة، بينما يميز السكون وضع الشخصيات الأخرى. وسبب ذلك يكمن أساساً في طبيعة الشكل الذي أتت فيه القصة. فمن طبيعة الشخصية المحورية في مثل هذه الأشكال السردية أن تكون شخصية متقلة، أي متحركة، لأن التنقل يعني الحركة. فمن خلال تنقلاتها يتم ظهور شخصيات جديدة، كما يتم عرض وإبراز الموضوعات والأشياء.

2. الجنة والنار:

كما تصنف شخصيات رحلة الغفران وفق مبدأ التقابل الذي يتمثل في العلاقة الآتية: شخصيات الجنة م/ق شخصيات النار، فجميع الشخصيات التي تظهر في المرحلة القصصية الثانية تخضع إلى هذه القاعدة.

ولعله من الأهمية أن نشير، هنا، إلى أن الكوميديا الإلهية لدانتى توحى بأهمية مقاربتها برحلة الغفران، ذلك أن فرجيل في الكوميديا الإلهية يقوم، مثلاً بفعل ابن القارح، بزيارة عدد من الشخصيات التي تتوزع على الجنة أو النار. كما أن التعليق على سبب دخول هذه الشخصية أو تلك الجنة أو النار، في كلتا الرحلتين، يزيد من تدعيم أهمية هذه المقاربة. بل لعل هذه الظاهرة تعد الصفة المشتركة الأساسية التي يمكن الاعتماد عليها أكثر من غيرها في تبرير إجراء

تساؤل عن مصير من لم يدرك الإسلام يوم القيامة. وهذا عدي بن زيد يعلن أنه كان على دين المسيح قبل أن يبعث محمد. (11) وفي هذا كذلك، طرح لمسألة من كان على دين من الديانات السماوية قبل مجيء الإسلام، فهل يكون مصيره الجنة أو النار؟

كما أن أبا العلاء يلجأ إلى الحوار لبلوغ غايته في إبراز قدرته النقدية في الشعر وعلوم اللغة والنحو وعن هذا الجانب يمكن القول إذا أردنا التأويل، أن الرحلة التي تصورها أبو العلاء وعرضها في رسالة الغفران، هي في بعض ملامحها، تنمة لرحلته التي ابتدأت في الأرض حيث انتقل الشاب الضرير إلى بغداد طالباً للعلم والتحصيل، لكن بقاءه فيها لم يطل. (12) وقد عاد منها إلى مسقط رأسه، معرة النعمان، خائباً. (13) غير أن تنمة هذه الرحلة ليست من أجل العلم والتحصيل، بل هي رحلة في بعض جوانبها، من أجل التلقين والتحدي. فقد ظهر أبو العلاء، من خلال بطل رحلته، عالماً لغوياً، وناقداً في قضايا الشعر. وقد ألبس أبو العلاء بطل رحلته هذا الثوب ليعبر من خلاله مقدرته النقدية والأدبية واللغوية ليتحدى بها غيره.

إن التقابل الحاصل في العلاقة: الشخصية المرتحلة م/ق (14) الشخصيات المرتحل إليها ينتج عنه تقابل آخر. إنه يتمثل في العلاقة: الحركة م/ق السكون. وقد لاحظ أحد الدارسين هذه الظاهرة حيث يقول عن الأشخاص الذين يظهرون في الرحلة إزاء بطلها ابن القارح: «إنهم جاؤوا

أن «لو» وأدوات الشرط الأخرى تفيد الاستحالة أو على الأقل لا - حقيقة الفعل المصور.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن وجود ابن القارح في الجنة هو وجود تقديري، وأن وجود الشخصيات الأخرى، بعضها في الجنة وبعضها الآخر في النار، هو وجود تقديري أيضاً. وما يعزز هذا التعليل هو تعليق أبي العلاء نفسه في القسم الثاني من رسالته على حدث دخول الشاعر بشار بن برد النار إذ يقول مخاطباً ابن القارح: «ولا أحكم عليه بأنه من أهل النار إنما ذكرت ما ذكرت فيما تقدم لأنني عقدته بمشيئة الله. (17) وتعني هذه المشيئة في نظر أبي العلاء أن الله قادر على أن يفعل كل شيء إذا أراد ذلك، وقادر على أن يدخله النار لو أراد. ومن هنا يمكن أن نلاحظ أن منشيء الرحلة يتبرأ، صراحة، من تصنيف بشار ضمن من يدخلون النار. كما يتبرأ، من خلال ذلك، من تصنيف جميع الشخصيات التي تظهر في الرحلة ضمن أهل الجنة أو ضمن أهل النار.

ثانياً: ظهور الشخصيات

١ - التمهيد والانتقال من الأرض إلى السماء؛

عرفنا مما سبق بأن الشخصيات في رحلة الغفران منتقاة من الواقع التاريخي وقد تحولت إلى شخصيات أدبية، أي متخيلة، بفعل التخيل من حيث أن القصة عمل متخيل.

المقارنة بين الكوميديا الإلهية ورسالة الغفران. وتأتي أهمية هذه الصفة المشتركة من كونها تدخل في التفصيلات أكثر مما تدخل في العموميات. وهذه الصفة ذاتها تعد من الميزات الأساسية التي تتميز بها كل من رحلة الغفران والرحلة في الكوميديا الإلهية إزاء الرحلات العمودية الأخرى التي سبقتها إلى الظهور في لغات شتى. (16) وإذا ما أخذت الرحلة في رسالة الغفران مأخذ الجد والتأويل فإن العلاقة التقابلية: شخصيات الجنة م / ق شخصيات النار توحى بأهمية طرح هذه السؤال: هل يدخل ابن القارح، حقيقة الجنة، حسب تصور أبي العلاء؟ بل هل تدخل الشخصيات الأخرى حقيقة، الجنة أو النار، حسب تصور أبي العلاء لها؟

إن الجواب عن هذا السؤال يمكن البحث عنه من خلال استنطاق النص التمهيدي للرحلة، إن وجد فيه ما يدل على الوجود التقديري لابن القارح في الجنة، ومن ثمة الوجود التقديري للشخصيات الأخرى في الجنة أو في النار، لأن ما يقال عن ابن القارح ينسحب على الشخصيات الأخرى، سواء منها تلك التي تدخل الجنة أو تلك التي تدخل النار.

تفتتح الرحلة التي يمهد لها بنص يتجه إلى وصف ديكوري للجنة ب «قد». كما يتضمن هذا النص جملاً شرطية تتأسس على الأدوات «لو»، «إذا»، «و» من «ولكن، ماذا تفيد «قد»، ثم ماذا تفيد «لو» وأدوات الشرط الأخرى؟ إن «قد» تفيد معاني عدة منها التقدير، أي الافتراض والتصور. كما

وردت فيها تصحبها أفعال تحدد توجهها من الأسفل إلى الأعلى مثل «قرب عند الله ورفع» (21) و«تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء» (22). كما أن النص التمهيدي للرحلة قرن الرسالة بالملائكة والنور والمعارج. وهو ما يفيد أن الإقران يعني الارتقاء. (23)

لا بد من الاعتراف، هنا، أن صاحب هذا الوصف محق في وصفه، ذلك أنه استطاع أن يبرز الكيفية التي يتم بموجبها الارتقاء من الأرض إلى السماء. غير أنه يبقى - في نظرنا - بعيدا عن التوصل إلى إبراز وتعليل سبب هذا الارتقاء.

والواقع، أن سبب هذا القصور قد فرضته عليه المنهجية المتبعة في دراسته، وهي المنهجية الشكلية التي تنصب على طرح السؤال «كيف؟» والإجابة عليه، دون طرح السؤال «لماذا؟» والإجابة عليه، حتى يتم توضيح المسألة توضيحا كافيا.

ويجدر بنا أن نشير، هنا، إلى أن طرح السؤال «كيف؟» يمثل المحور الأساسي الذي تدور حوله المنهجيات التي يعتمد فيها أصحابها على التوجه الداخل - النصي عند دراستهم للأعمال الأدبية، وهي المنهجيات الشكلية والبنوية بصفة عامة تلك التي يتجه فيها أصحابها إلى البحث في «الشكل» أو «البنية» أو «النظام الدلالي» الذي يربط بين وحدات العمل الأدبي داخليا. ولقد أثبت لنا التاريخ النقدي أن العمل الأدبي أكبر من أن يختزل إلى شكله أو بنيته أو نظامه الدلالي الداخلي. فهو يتطلب، حتى تكون دراسته وافية، أن ينظر إليه من جوانب عدة. وفي هذا

إن ابن القارح، مثلا، يتم تحويله من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية بنقله من العالم الدنيوي إلى العالم الأخروي، أي بالانتقال به من الأرض إلى السماء عبر رحلة خيالية عمودية. وهذا الانتقال لا يتم صدفة.

فهو ليس انتقالا عرضيا. بل هو انتقال يتم التحضير له بنص التمهيدي يتبع مقدمة الرسالة - الرد على ابن القارح، حيث يتم خلاله إعداد الأجواء للانتقال من الأرض إلى السماء وتحويل الشخصية المرتحلة من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية. لذا، يبدو من المجدي توضيح هذا الانتقال.

يتساءل حسين الواد: «كيف انتقل الكلام بالمعري من الرد إلى الرسالة، وكيف تم الانتقال من الأرض الراكدة إلى السماء؟» (18) ويحاول صاحب السؤال أن يجيب على سؤاله من خلال استنطاقه للنص التمهيدي الذي يسبق الرحلة الخيالية التي تتضمنها الرسالة - الرد وهو النص الذي يبدأ بـ «وقد وصلت الرسالة التي بحرّها بالحكم مسجور» (19) وينتهي بـ «وفي تلك السطور كلم كثير كله عند الباري تقدس أثر» (20).

إن الرحلة الموصوفة تبدأ مباشرة بعد هذا النص الذي يقوم - كما يلاحظ حسين الواد - على جملة من المحاور هي: رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء - إعلان أبي العلاء عن وصول الرسالة - ابن القارح يثني على أبي العلاء - أبو العلاء يثني على ابن القارح. ويلاحظ الدارس أن محاور النص لم تأت جامدة، بل جاءت متسمة بنوع من الحركية، حيث إن العناصر التي

إن هذا الملفوظ ذو أهمية بالغة لفهم مضمون الرحلة ثم تعليقه. فهو، من جهة، يقدم مفتاح الدخول إلى عالم الرحلة المتخيلة وفهمها، وهو من جهة أخرى، يتضمن سبب الانتقال من الأرض إلى السماء الذي لا يمكن أن يخرج، إذن، عن مبرر الأحداث الخيالية المسرودة ذاتها: الرد بطريق السخرية على نية الاستفزاز التي تتضمنها رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء. إنه، إذن، وسيلة من الوسائل التي اختارها المعري للرد على ابن القارح والسخرية منه ومن أمثاله. وهو نقد لما كان يحملها الناس في عصره من أفكار كان يراها هو خاطئة عن بعض الموضوعات الغيبية. وعلى هذا الأساس يمكن الرد على من يرى «أن الرحلة زائدة في رسالة الغفران إذ ليس لها ما يقابلها في رسالة ابن القارح» (27) فالرحلة ليست زائدة في رسالة الغفران إلا من حيث عدم وجود ما يقابلها في رسالة ابن القارح شكلاً، أي من حيث كونها عملاً متخيلاً. فهي رد على بعض ما تتضمنه رسالة ابن القارح ذاتها.

يتضح مما تقدم أن طريقة دخول ابن القارح إلى مسرح أحداث الرحلة الخيالية الموصوفة يتم عن طريق النص التمهيدي الذي يسبق هذه الرحلة والذي يتم فيه التحضير أو الإعداد لهذا الدخول.

2. الترحال:

أما بخصوص الشخصيات الأخرى، وهي شخصيات ثانوية، فيتم دخولها إلى مسرح أحداث الرحلة

المجال تقول كريستيان عاشور C.ACHOUR ينبغي أن نأخذ في الحسبان عمل النص في كل حركيته وحلوليته اللتين لا يمكن فصلهما عن الخارج-النصي» (24) لذا، فنحن، هنا، نحاول أن نستكمل البحث في ظاهر الارتقاء من الأرض إلى السماء في رسالة الغفران، ومن ثمة كيفية تحويل الشخصية البطلة في الرحلة الموصوفة من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية، بطرح السؤال «لماذا؟» والإجابة عليه، فنقول: لماذا يتم الانتقال من الأرض إلى السماء؟ إن سبب هذا الانتقال يكمن، أساساً، في رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء ذاتها. وهو لا يخرج عن أحد جوانب موضوعات العرض الأساسية التي تتضمنها رسالة الغفران التي يلجأ فيها صاحبها إلى النقد الساخر: نقد ما يحمله الناس من أفكار عن عالم الغيب وبعض موضوعاته التي تمثل موضوع «أصول الدين» الذي هو علم يبحث في أسس الدين وحقيقة النبوة وعقائده كالتوحيد والدليل على وجود الآخرة والرسالة والنبوة وحكمة التشريع» (25) ثم أليس ابن القارح هو الذي يستفز أبا العلاء في رسالته بمسألة الأصول والفروع في الدين، حيث يفهم أبو العلاء من بين ما يفهمه من المسائل التي تتضمنها رسالة ابن القارح إليه، إثارة هذه المسألة. يقول أبو العلاء في مقدمة رسالته الجوابية: «وقد وصلت الرسالة التي بحرّها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع، وتعيب من ترك أصلاً إلى الفرع» (26).

«الإبصار» الذي يقع في كل مرة على شخصية ما تطل عليه بصورة مفاجئة.

إن تنقل ابن القارح ثم الإبصار سمتان تكادان تكونان ملازمتين لكل لقاء يحدث بين ابن القارح وكل شخصية من الشخصيات الأخرى التي تدخل مسرح الأحداث في الرحلة. وهذه الحالة الثابتة يتأسس عليها الحوار بين ابن القارح وكل شخصية يقع عليها إبصاره، فيلتقي بها ويتعرف إليها، فتقص عليه قصة دخولها الجنة أو النار. ويعلن دخول هذه الشخصيات إلى مسرح الأحداث بعدد من الصيغ مثل:

-وبينا.... إذا.

-فبيننا.... إذ.

-ف..... فإذا.

إن الإبصار، هنا، يعد لازمة من لوازم دخول الشخصيات إلى مسرح أحداث الرحلة. وهو ما يدعونا لطرح هذا السؤال: هل يمكن أن ننظر إلى هذا الإبصار على أنه مفعول الصدفة؟ إننا نرى غير ذلك. فدخول الشخصيات إلى مسرح الأحداث في الحقيقة، لا يحدث صدفة إلا ظاهريا. والإبصار ليس مقصودا لذاته. ووجوده ليس اعتباطيا، إنه وسيلة يستخدمها السارد لإدخال كل شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث وإعداد التقائها بابن القارح ليحاورها. لكن السارد يريد أن يطبع الإبصار ثم اللقاء بطابع الفجائية حيث يقدمها في صورة حدث غير متوقع. وانطلاقا من هذا يمكن القول بأن عملية الإبصار تعد طريقة من طرق الإيهام الفني المعتمدة في رحلة الغفران. بعيدا، إذن، عن أن

من خلال تنقل ابن القارح من مكان إلى آخر في الجنة والنار. وهذا ما يدعو للحديث عن هذه الظاهرة لتبيان ما تحمله هذه الصفة المشتركة من دلالات لاسيما في ما يتعلق بموقع السارد. إن دخول كل شخصية إلى مسرح الأحداث يقود إلى عرض قصتها الخاصة في ما يخص دخولها الجنة أو النار. وهذا العرض يكون سريعا وموجزا. كما أن دخول كل شخصية جديدة يكاد يكون عقب كل تنقل يقوم به ابن القارح من مكان إلى آخر. وقد عرفنا مما سبق أن تنقل ابن القارح في الجنة والنار مبرر بالنتزه ومقابلة أكبر عدد من أهل الجنة والنار من الأدباء واللغويين وتحقيق رغباته المادية التي تتمثل في الأكل والشرب وممارسة الجنس.

وإذا كان الترحال أو التنقل مبررا بملاقة أكبر عدد من أهل الجنة ثم من أهل النار، فإن هذه الملاقاة ذاتها مبررة بالحوار الذي يجريه ابن القارح مع الأشخاص الذين يعثر عليهم خلال تنقلاته العديدة في الجنة والنار، الحوار الذي يدور حول موضوعات شعرية ولغوية ونحوية، في جانب منه، وحول موضوعات الغفران والثواب والعقاب والجنة والنار وغير ذلك من الموضوعات التي تتعلق بعالم الغيب، في جانب آخر.

غير أن اللقاء الذي يحدث بين ابن القارح والشخصيات الأخرى أثناء تنقلاته في الجنة والنار يقدم على أنه يحدث صدفة أو ما يشبه الصدفة، على الأقل. فعقب كل تنقل يقوم به ابن القارح من مكان إلى آخر، في الجنة والنار، يأتي دور ما يمكن تسميته بـ

متعاكسين: اتجاه يؤدي قراءة
منسجمة، وآخر يؤدي قراءة ساخرة.
تحمل هذه الشخصية اسما
شخصيا واسما عائليا (لقبا) «على بن
منصور بن طالب». كما تحمل لقبا دالا
على انتمائها الجغرافي «الحلبي» ولقبا
آخر دالا على وضعها الثقافي
«الأديب». وقد وردت هذه التسمية
المركبة «علي بن منصور بن طالب
الحلبي الأديب» (29) مرتين.

ولكن هذه الشخصية تعرف أكثر،
عبر أحداث الرحلة، باسم «الشيخ
الجليل». فالاسم الشخصي والاسم
العائلي غير كاشفين عن هويتها. إنهما
يتجردان من كل دلالة، بخلاف
تسميتها المستعارة «ابن القارح» التي
لا تظهر في الرحلة صراحة، إلا أن
حضورها فيها هو حضور دائم
مخفي. فكيف ذلك؟

إنه معروف عن أبي العلاء المعري
مجااملة لمراسليه سواء عندما يكتب
إليهم مراسلة أو عندما يرد على
رسائلهم إليه. (30)

إن أبا العلاء يرد في رسالة الغفران
على رسالة ابن القارح الذي يجعل منه
بطل قصته فيناديه نادرا باسمه
الشخصي وباسمه العائلي وكثيرا بـ
«الشيخ الجليل»، الاسم الذي يتكرر
في النص السردي. ويكون أبو العلاء
قد أبى أن يسمى (31) علانية بطل
رحلته «ابن القارح» المشتق من «القرح»
لما عرف به أبو العلاء من روح الدعابة
ومجااملة من يقوم بمراسلتهم. وهذا
يتماشى، في الحقيقة، مع الطابع
التهكمي الساخر للرسالة بكاملها.

غير أن اسم بطل الرحلة المستعار،
ابن القارح، يبقى حاضرا حضورا

يكون مفعول الصدفة، فالإبصار
يصبح حرفه إنه ممارسة نشاط
لمتجول - مبصر - باحث: ابن القارح
الذي يرغب في ملاقات أهل الجنة
والنار بغرض التعرف إليهم
ومحاورتهم والاطلاع على آرائهم في
أمور شتى منها قضايا الشعر واللغة
والنحو ومسائل تتعلق بعالم الغيب
كالغفران والعقاب والجنة والنار.

ثالثا: العلامات الخصوصية.

يقصد بالعلامات الخصوصية
لشخصية ما بطاقتها الدلالية التي
تبنى في النص بواسطة عملية تجميع
عدد من التحديدات المختلفة التي تخص
الشخصية مثل الاسم الشخصي أو
المستعار والقلب والتلميحات الوصفية،
الداخلية والخارجية.

إن من العلامات التي أهتم بها في
هذه الدراسة تلك التي تخص رسم
الجانب الداخلي من الشخصية. ولعل
من الأهمية أن نلاحظ، منذ الآن، بأن
مجموع العلامات الخصوصية التي
تختص بها الشخصية المحورية في
رحلة الغفران تجد صداها في التسمية
التي هي، في الحقيقة، عامل مرجعي
أولى للشخصية. كما نلاحظ الغياب
الكلي لرسم الشخصية الخارجي.

١ - ابن القارح بين القراءة المنسجمة والقراءة الساخرة؛

إن تسمية الشخصية المحورية في
رحلة الغفران تعطي لها هوية يرتبط
فيها الاسم بالمسمى. غير أن هذا
الارتباط يذهب في اتجاهين

مفرغا من الدلالة. ولكنه يمكن أن يحقق قراءة منسجمة، وذلك حينما يتطابق مع المسمى، أو يحقق، بخلاف ذلك، قراءة ساخرة، وذلك حينما لا يتطابق مع المسمى أولا، وحينما يحدث كنافر بينهما ثانيا.

إن القراءة المنسجمة تتجه نحو مقروئية اسم الشخصية. وتحقق هذه المقروئية عندما لا يكون مدلول الشخصية متناقضا مع دالها، أي عندما يكون متطابقا معه. أما القراءة غير المنسجمة فتتجه نحو لا - مقروئية هذه عندما لا يتطابق الاسم مع المسمى. وإذا زاد عدم التطابق هذا حدة ليصبح تنافرا بين الاسم والمسمى، فسيترتب الأمر، حينئذ، بقراءة ساخرة.

إن اسم بطل رحلة الغفران، ابن القارح، غير المنطوق به في النص يحقق قراءة منسجمة. فهذا الاسم، بالرغم من كونه غائبا ظاهريا، فإنه يعوض بمفعوله الدلالي الذي تنتجه مؤهلاته الطبيعية أو المزاجية. ولا ينبغي أن ننسى، هنا، أن ابن القارح هو علي بن منصور أحد أدباء حلب الذي عاش في عصر أبي العلاء. فهو شخص تاريخي، إذن، واقعي أصلا. وهذا الشخص كان يدعى في هذا الواقع التاريخي «ابن القارح». وانطلاقا من ذلك، فإن دخوله إلى مسرح أحداث الرحلة الخيالية يعني دخوله إليها بجزء كبير أو صغير مما كان يعرف به في هذا الواقع الذي منه اسمه المستعار الذي يجد صده. كما أشرنا سابقا. في العلامات الخصوصية ذات الطابع المزاجي المميزة لهذه الشخصية عبر طول أحداث الرحلة، فابن القارح هو ذلك

مخفيا من بداية الرحلة إلى نهايتها. فأبو العلاء يرد على الرسالة التي تلقاها من الشخص الواقعي التاريخي الذي يدعى ابن القارح والذي يجعل منه كما تقدم - بطل رحلته الخيالية.

ولو تتبعنا عن قرب اسم هذه الشخصية لوجدنا أنه يحقق قراءتين متعاكستين كلتاهما تحدد مختلف الشحن الدلالية التي تشحن بها.

أ. القراءة المنسجمة:

إن أول ما يلاحظ هنا، هو عدم الاهتمام بالإسمين الشخصي والعائلي، والاهتمام، بخلاف ذلك باسم آخر «ابن القارح» الغائب / الحاضر. فهذا الاسم غائب ظاهريا، ولكنه حاضر فعليا. والدليل على ذلك أن جميع من تطرق إلى رسالة الغفران من مؤرخي ودارسي أبي العلاء يحددون بطل الرحلة فيها بابن القارح، وليس باسمه الشخصي أو العائلي، ولا باسمه الدال على وضعه الثقافي.

إن عدم الاهتمام بالاسم الشخصي وبالاسم العائلي، هنا، والاهتمام، بخلاف ذلك، باسم آخر وهو الكنية أو الاسم المستعار، الاسم الذي يرتبط بعلامات هذه الشخصية الخصوصية المحددة لها في العمل المتخيل، يعطي مفعولا دلاليا بالغ الأهمية: ارتباط الاسم بالمسمى والتطابق الحاصل بينهما، ذلك أن عملية تسمية هذه الشخصية تحليلية كاشفة تجد صداها في أسلوب السخرية. كيف ذلك؟

يجدر بنا أن نشير، هنا، إلى أن اسم الشخصية القصصية يمكن أن يكون

التسمية المعتمدة في تحديد الشخصية البطلة في رحلة غفران. إن القراءة الساخرة تنشأ من التنافر الحاصل بين تسميات هذه الشخصية مثل «الشيخ الجليل» وأفعالها وأقوالها، (33) فالنص السرد يخصص بطل الرحلة بجملة من العلامات الخصوصية ذات الطابع المزاجي تنحى عنه صفة «الشيخ الجليل» وتظهره على حقيقته، بصفته شخصاً متحايلاً جارياً، باستمرار، وراء شهواته.

هكذا تكون، بموجب هذه القراءة الساخرة، مدلولات التسميات الخيرة التي تسند لهذه الشخصية ضدية، كما تكون مدلولات الدعوات الكثيرة التي يوجهها إليها السارد ضدية أيضاً، فتتحول، مثلاً تسمية «الشيخ الجليل» إلى «الشيخ القبير»، ويتحول الدعاء «أدام الله جمال البراعة بسلامته» (34) إلى «لا أدام الله جمال البراعة بسلامته».

2. المقدمة الإيحائية:

والواقع، أن في نص مقدمة الرسالة العجيب ما ينبئ بنوع تصرفات ابن القارح المستقبلية. بل أن هذه المقدمة شرح لفكرة التناقض بين مدلول «الشيخ الجليل» وحقيقة ابن القارح. ويمكن ذلك في تلك التشبيهات غير المباشرة التي تقيمها المقدمة بين الحية وابن القارح حيث «توجد هذه الرموز الثعبانية السوداء التي تهيب الجو لظهوره، وتحدد الملامح التي يتمثلها أبو العلاء لشخصيته» (35). إنها تلك المقدمة الثعبانية السوداء بما فيها من

الشخص المتحایل، الباحث عن اللذة. وهو يعترف، صراحة، غير مرة، أنه منافق كذاب ومتحایل، فهو يستغل شعره فيحاول أن يغري به سدنة الجنة عليهم يأذنون له بدخولها دون حساب، وهذه، في الحقيقة، إذا أردنا التأويل، إشارة إلى فساد أخلاق فريق من الشعراء في العصر الذي عاش فيه أبو العلاء، أولئك الذين راحوا يخادعون الناس بأشعارهم التي كانوا ينظمونها بغرض الكسب غير الحلال. وابن القارح لا ينفى نية الكسب الحرام عن طريق شعر المدح الذي كان يقوله، هو وأمثاله من شعراء المديح، في الدنيا. يقول مخاطباً أحد سدنة الجنة: «رحمك الله، إنا كنا في الدار الذاهبة نتقرب إلى الرئيس والملك بالبيتين أو الثلاثة، فنجد عنده ما نحب» (32). إن القرع يعني الجرح. والجرح يمكن أن يكون معنوياً، كما يمكن أن يكون جسدياً. وهو بالنسبة لابن القارح، بطل لرحلة «جرح معنوي» حيث أن القرع جاء، هنا، على صيغة اسم الفاعل وليس على صيغة المفعول، فإن صاحبه هو الذي يسبب القروح للآخرين وليس هو الذي يصاب بها. يتضح مما تقدم أن التسمية «ابن القارح» تعد جزءاً من العلامات المميزة لشخصية البطل في رحلة الغفران، كما تعد، في الوقت ذاته، رافداً للعلامات الخصوصية الأخرى ذات الطابع المزاجي.

ب. القراءة الساخرة:

أما بخصوص القراءة الساخرة فتتحقق من خلال تلك التعمية في

أسماء الحيات: الناكزة والشجاع
والحضب والأسود. ومن خصائصها
الكمون في الشجر الحماط والتقبض
والتلوي والسم والتسلل بين مهاوي
الجبال وشقوقها». (36)

كما يوجد في نص المقدمة ذكر
لبعض أنواع الشجر التي توحى،
مسبقا ببعض مؤهلات ابن القارح،
فالحماطة نوع من الشجر المثمر الذي
يشبه التين. وهو يدل على سواد القلب
وحبته. (37)

إن هذه المشابهة قائمة بطريقة
إيحائية منذ مقدمة الرسالة بين بعض
أنواع الحيات وخاصياتها وبين
المرسل إليه، ابن القارح، بطل الرحلة
الخيالية. وهو ما يسمح بالقول بأن
في نص هذه المقدمة إيذانا ببعض
نعوت ابن القارح المزاجية التي يثبتها
بأفعاله وأقواله خلال رحلته. بل ذكر
تلك الأنواع من الحيات وما يصاحبها
من خاصيات يجد صداها في تصرفات
ابن القارح المستقبلية، منذ أن يفرض
منتقضا من قبره ويشرع في اختراع
الحيل لدخول الجنة؛ فمن خاصيات
الحية التقبض والتلوي والسم وإلحاق
الضرر بمن تلدغه.

ومن خاصيات الأفعال التي يأتيها
ابن القارح مع سدة الجنة وصحابة
الرسول وعثرته التحايل والكذب
عليهم من أجل خداعهم ودخول الجنة
بغير حساب.

وبعد أن يتمكن ابن القارح من
دخول الجنة، يصبح همه الأكبر البحث
عن اللذة وإشباع غرائزه المادية. وابن
القارح هذا هو علي بن منصور الذي
كان في الدنيا يخادع الناس من أمراء
وذوي الجاه والسلطان، فيكذب عليهم

بشعره ليتقرب منهم فينال عطاءهم،
حتى إذا دارت الأيام على بعضهم،
مثلما جرى لأبي القاسم المغربي،
سارع إلى سبهم والتهجم عليهم
والنيل منهم. (38)

هكذا نلاحظ أن تسمية ابن القارح،
بطل رحلة الغفران، تعمل منذ مقدمة
نص الرسالة مؤشرا على سلوكه
المستقبلي وإثباتا وتأكيدا على صفات
التحايل والرياء والخداع لديه. وهذا ما
يدعم أكثر ما سبق قوله، من أن ابن
القارح يدخل الجنة، في الرحلة
الخيالية، ليس لأن أبا العلاء ينتظر له
ذلك، وإنما الأمر يتم على سبيل التهمك
منه والتصوير الساخر. وقد سبقت
الرحلة بـ «قد» التقديرية، وبـ «لو»
وغيرها من أدوات الشرط التي تفيد
الاستحالة في بعض استخداماتها،
كما سبق الحديث عن ذلك.

يتضح مما تقدم أن رحلة الغفران
تتضمن عددا كبيرا من الشخصيات.
وهي شذوذا تاريخية أصلا. إلا أن
النص يركز على إبراز الشخصية
المحورية. ولئن كانت هذه سمة من
سمات القصة في الأدب العربي
القديم، بل في التراث الإنساني القديم
كله، فهي، كذلك، سمة من سمات
الرحلة الموصوفة.

وتكتسب الشخصية المحورية في
رحلة الغفران دلالتها من علاماتها
الخصوصية التي تتجلى من خلال
أفعالها وأقوالها وتجد صداها في
التسمية التي تحقق قراءتين مختلفتين:
أولاهما منسجمة تقوم على التطابق
بين الاسم الغائب / الحاضر والمسمى،
وثانيهما ساخرة تقوم على التنافر بين
الاسم الظاهر والمسمى.

الهوامش:

بغداد سنة 399 وتركها سنة 400 هـ.
 (13) فلقد عاد من بغداد شبه مكره
 بعد أن أهين بها عدة مرات. من ذلك
 ما أخبرنا به ياقوت الحموي في
 معجم الأدباء (ص 123 - 124) أنه «لما
 ورد إلى بغداد قصد أبا الحسن علي
 بن عيسى الربيعي ليقراً عنه. فلما
 دخل عليه قال علي بن عيسى:
 ليصعد الإصطبل. فخرج مغضباً
 ولم يعد إليه. والإصطبل في لغة أهل
 الشام الأعمى (...) ودخل على
 المرتضى أبي القاسم فعثر برجل
 فقال: من هذا الكلب؟ فقال المعري:
 الكلب من لا يعرف سبعين اسماً
 للكلب، وسمعه المرتضى فاستدناه،
 واختبره فوجده مشبعاً بالفطنة
 والذكاء، فأقبل عليه إقبالا كثيراً.
 وكان أبو العلاء يتعصب للمتنبي
 ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله
 على بشار ومن بعده (...). فجري
 يوماً بحضرته ذكر المتنبي فنقصه
 المرتضى وجعل يتتبع عيوبه فقال
 المعري: لو لم يكن للمتنبي من
 الشعر إلا قوله «لك يا منازل في
 القلوب منازل» لكفاه فضلاً، فغضب
 المرتضى وأمر بطرده فسحب
 برجله وأخرج من مجلسه، وقال لمن
 بحضرته: أتدرون أي شيء أراد
 الأعمى بذكر هذه القصيدة؟ فإن
 المتنبي ما هو أجود منها لم يذكرها.
 فقيل: النقيب السيد أعرف. فقال
 أراد قوله في هذه القصيدة:
 «وإذا أتتك مذمتي من ناقص

(1) أطلقت هذا الاسم على القسم
 الأول من «رسالة الغفران» التي
 كتبها أبو العلاء المعري رداً على
 رسالة تلقاها من أحد أدباء عصره،
 وهو علي بن منصور الحلبي المدعو
 ابن القارح (ت/ 423 × المثبته في
 الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة،
 ص 219 - 256 دار بيروت للطباعة
 والنشر، بيروت 1980.
 (2) استعملت هذا اللفظ مقابلاً
 للفظ recit في اللغة الفرنسية.
 (3) حسين الواد: البنية القصصية
 في رسالة الغفران، ط/ 3، الدار
 العربية للكتاب (تونس - ليبيا) 1977.
 (4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 Groupe d'Entrevignes: (5)
 Analyse semiotique des textes,
 PUF, Lyon, 1979, p.8
 (6) عبدالله السمطي: «جماليات
 الصورة السردية في أخبار الأغاني
 وحكاياته: أبو الفرج الأصفهاني
 قاصاً» في مجلة فصول، عدد/ 3،
 الهيئة المصرية للكتاب 1973، ص
 120.
 (7) المرجع نفسه، ص 117.
 Roland Barthes: s/z, le (8)
 seuil, paris 1970, p: 108 - 109
 (9) أقول هذا لأنني أعتقد أن المعري
 لم يطرح هذه المسألة من عنده وإنما
 أعاد طرحها فقط.
 (10) رسالة الغفران، ص 51
 (11) رسالة الغفران، ص 54
 (12) فقد سافر أبو العلاء إلى

وقد ترك أثره في كثير من الآثار المكتوبة في اللغتين الفارسية والعربية قبل ظهور رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، منها «معراج أبي يزيد البسطامي» (ت / 261) الذي نجد عرضاً موجزاً له عند بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ط / 2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1980، ص 100. ومنها أيضاً «رسالة الطير» لأبي علي بن سينا، التي يوجد ملخص عنها، كذلك، عند بديع محمد جمعة، المرجع نفسه، ص 102 - 103.

(17) رسالة الغفران، ص 275.

(18) حسين الواد، المرجع السابق، ص 22.

(19) رسالة الغفران، ص 21.

(20) رسالة الغفران، نفس الصفحة

(21) رسالة الغفران، ن، ص.

(22) رسالة الغفران، ن، ص.

(23) حسين الواد: المرجع السابق، ص 22 - 23.

Achour, Christiane: (24) ABECEDAIRES EN DEVENIR (Ideologie coloniale et langue française en Algerie) E.N.A.P. Alger 1985, p: 205.

(25) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج / 5، دار العلم للملايين، بيروت 1982، ص 401 / ح.

(26) رسالة الغفران: ص 21.

(27) حسين الواد: المرجع السابق، ص 21

(28) رسالة الغفران: ص 112.

فهي الشهادة لي بأني كامل» (14) رمز لفظ «مقابل» ونعني به الضد. وهو ما يقابل الرمز VS وهو اختزال لكلمة versus الإنكليزية التي تعني «ضد» و«مقابل» و«إزاد».

(15) حسين الواد: المرجع السابق، ص 34.

(16) فقد ظهرت الرحلة الخيالية العمودية منذ العصور القديمة، إذ عرفت مع الشاعر اللاتيني فرجيل (19 - 18 ق.م) في ملحمة «الإنياذة»، حيث يكون البطل «إيناس» متجهاً إلى إيطاليا بعد أن ينجو من اليونانيين الذين يدمرون طروادة. وفي طريقة يدخل إحدى المغامرات لينزل منها تحت الأرض حيث يزور العالم الآخر. انظر: الإنياذة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، ط / 3، دار العلم للملايين، بيروت 1980، ص 34 وما بعدها.

كما ظهر هذا النوع من الرحلات في الثقافة الفارسية القديمة مثل رحلة المؤبد الزرادشتي» إردا ويراف، الذي يقوم في حلمه برحلة إلى العالم الآخر حيث يزور الجنة ويطلع على نعيم أهلها، ويزور الجحيم ويطلع على شقاء أهله، ثم يعود إلى الأرض ليهدي الناس إلى طريق الحق والخير. انظر: طه، ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1975، ص 133 - 135. وكما أنت المأثورات الإسلامية حافلة بمعراج الرسول عليه الصلاة والسلام الذي ورد ذكره في النص القرآني كما رويت أحاديث عن ذلك عن الرسول ذاته.

- (33) رسالة الغفران : ص 22 .
(34) رسالة الغفران : ص 17 .
(35) عائشة عبدالرحمان : قراءة
جديدة في رسالة الغفران ، معهد
البحوث والدراسات العربية ،
القاهرة 1970 ، ص 52 .
(36) المرجع نفسه .
(37) رسالة الغفران : ص 15 / ح .
(38) ياقوت الحموي : المصدر
السابق : ص 83 - 84 .

- (29) رسالة الغفران : ص 138
(30) كامل كيلاني : تح / «رسالة
الهناء» لأبي العلاء المعري ط / 3 ،
منشورات دار الآفاق الجديدة ،
بيروت 1979 ، ص 7-8 / ح .
(31) في الحقيقة لم يسم أبو العلاء
المرسل إليه ابن القارح . فهذه
التسمية كانت موجودة مسبقا ، لأن
هذه الشخصية تاريخية أصلا .
(32) رسالة الغفران : ص 108 .



الأدب إعلاميا

(قراءة في كتاب الأستاذ عبدالله خلف)

• الدكتورة نسيمه راشد الغيث

جامعة الكويت

هذه إطلالة سريعة بعض الشيء،
وإن تكن شاملة أو تحاول أن تكون
كذلك، في إطار خطتها التي آثرت أن
تمعن في قراءة واحد من مؤلفات
الأستاذ عبدالله خلف - أمين عام
رابطة الأدباء في الكويت حاليا - الذي
عرفناه بصوته الهادئ الرزين، طوال
أكثر من ثلاثين عاما يقدم جولته في
عالم الأدب أسبوعيا، وعرفناه في
أثناء ذلك مؤلف أول رواية كويتية،
بعنوان: «مدرسة من المرقاب»، وكل
هذا ممكن لأن شجرة الأدب الوارفة -
بطبيعتها - متعددة الغصون، ولكن
الأستاذ عبدالله خلف ما لبث أن امتد
نشاطه إلى التأليف العلمي من الأدب
القديم خاصة، وهو حقل وعر المسالك
متشابه الدروب، لا يقدر عليه غير
المتفرغ له، الذي استوعب مفرداته
بموضوعية، ومنهجية، وعقل مرتب،
ولست أتشكك في تحقيق هذه
القدرات في شخص الأستاذ، وما

أعنيه أن درجة حضوره الإعلامي، واشتغاله بالشأن الإذاعي قد لا يتيحان له مثل هذه الدرجة المطلوبة من تركيز الاهتمام.

إنني عندما رأيت كتابه الأول في هذا المضمار، عن الشعراء الصعاليك، ونحن نعرف ما أخذ هذا الموضوع من جهد الدكتور يوسف خليف - رحمه الله - وما أنجز فيه، وأدينا يعرف هذا، وقد درس الأدب القديم فترة انتظامه بقسم اللغة العربية، في جامعة الكويت، على يدي الدكتور خليف نفسه، لابد أن يناوشه قدر من القلق على أي محاولة تقترب من موضوع الصعاليك. وقد زاد إشفاقي - ربما إلى حد الخوف - حين ظهر الكتاب الثاني في مجال دراسة الشعر العربي القديم، أو الجاهلي للأستاذ عبدالله خاف، حتى لقد قلت في نفسي: ما الذي يمكن أن يضيفه أديبنا الكويتي، بعد كل ما كتب القديماء عن الأدب الجاهلي، فمنذ محمد بن سلام الجمحي، صاحب طبقات فحول الشعراء، وإلى العاصفة التي أثارها طه حسين بكتابه «الشعر الجاهلي» وما دار في هذه العاصفة من دوامات المؤيدين، وزوابع المعارضين والطاعنين؟

حقاً ماذا يمكن أن يضيف أي باحث جديد إلى تلك الجهود المتعاقبة طوال أكثر من ألف عام، تلمست فيها العقول كل زاوية، وتطرق فيها الرواة، واللغويون، والنقاد، والنسابون.. إلى أهم الاحتمالات والقضايا التي يمكن أن تثار حول هذا الشعر الجاهلي؟

لقد قرأت كتاب عبدالله خلف، بعنوانه الرئيسي: الشعر ديوان العرب، وعنوانه الخاص المحدد: «شعراء المعلقات»، وعنوانه الشارح للمنهج: «دراسة تحليلية نقدية»، ومضيت فيه متثاقلة الخطى، ولكن هذا التثاقل لم يستمر لأكثر من التقديم، وجزء من المقدمة، تلك المقدمة التي وضعت يدي على عنوان هذه المقالة، والتي وجهت قراءتي، فإذا بي أمضي بغير توقف، أرعى هذه الزاوية الخاصة التي قادتني إليها مقدمة المؤلف، فظلت تدفع بي إلى الأمام في دفق شديد الحماسة، شديد الإعجاب بالمحاولة، التي لم تتوقف إلا مع الصفحة الأخيرة، التي وصلت إلى رقم المائتين وسبعين، وأعتقد أن من واجبي الآن أن أقدم البرهان على صدق حماسي لهذا الكتاب، وإعجابي بمنهجه، ولكن دون أن أطلب نفسي بأن أصنع مثله، أو أن أتبع منهجه، لأن هذه الدرجة من الخصوصية لا يستطيعها إلا من فكر فيها، ودبر لها، ونفذها بمثل هذه الدرجة من الصبر والإحاطة.

لا أريد أن أبعد شيئاً من المفاضلة بين عبارة: الأديب.. إعلامياً، وعبارة: الإعلامي.. أديباً، فالدلالة تختلف، والمسند إليه المذكور هو الأصل في توجيه الدلالة، والحال طارئة، وليس لها رسوخ الصفة. وإذا كان عبدالله خلف معروفًا كصوت إعلامي، فإن علاقته بالأدب هي الأصل، والأقدم، وقد ظلت هذه «الأدبية» مؤثرة في التوجه الإعلامي دائماً، وإن حدث العكس أحياناً. وهذا الكتاب الذي نحن

الكاتب بكل ما تتطلب الأمانة العلمية من الدقة، وكل ما تحتاج الوظيفة الإعلامية من قدرة على اجتذاب أذن المستمع، والاحتفاظ بوعيه وإعجابه رهينة حتى ينتهي الحديث الأدبي !!

في مقدمة المؤلف - التي أشرت إليها سابقا - لا نشعر في إعجاب الكاتب بموضوعه أي درجة من الانفصال، فضلا عن التعارض، بين المادة الأدبية، ونهج الأداء الإعلامي المحدد بوظيفة الأدب ذاته في علاقات النظام القبلي في العصر الجاهلي، يقول في المقدمة: «هذا كتاب بسيط لا يصل إلى كتب العلوم اللغوية المتقدمة، ذات النهج الرفيع، ولكن أردت أن أعرض شيئا من آدابنا العربية في طبق متواضع جميل، لا ينفر منه عليه القوم، ولا يهابه البسطاء»، هذه إشارة محددة، إلى بساطة التقديم، وصورة الطبق المتواضع الجميل، الذي يقبل عليه جميع الأكلين، هي صورة إعلامية، وصورة بصرية، تخاطب المعدة، قبل أن تخاطب الأذن، ثم يقول في هذه المقدمة ذاتها: «وشرعت في عرض اللهجة الكويتية، وإبراز ظواهرها اللغوية، وما انزوى من اللغة في باطن اللهجات حتى تخلف عن الاستعمال اللغوي عند الخاصة».

هاتان هما الدعامتان الأساسيتان اللتان قام عليهما المنهج المميز، الخاص، لدراسة الأستاذ عبدالله خلف لشعراء المعلقات. ولكنه رغم هذا النص في المقدمة، لم يبدأ من هذه القناعة وحدها. لقد رأى بحق أن الشاعر الجاهلي، في موقعه من

بصد الحديث عنه، وهو عن شعراء المعلقات، قد ارتكز منهجه على الدرس الأدبي النقدي، وجاء توجيه الأداء إعلاميا بقصد أن تكون هذه المادة الصلبة، الشعر الجاهلي، ممكنة القبول عبر ميكروفون الإذاعة، وهذا أمر شديد الخطر، عرضة للفشل، خاصة حين نرى الدقة، والحرص على تأصيل المسائل، والنصوص الكثيرة، والحوارات الذهنية التي تلاحقها، أو تمهد لها، أو تمحص بعض الأخبار المتعلقة بها.

كيف استطاع هذا الأديب أن يصهر هذه المادة شديدة الصلابة، الشعر الجاهلي فيجعلها مقبولة، بل مطلوبة، ومرحبا بها، حتى وهي تنطلق عبر الأثير، ليستمع إليها من يهمة أمر الشعر القديم، ومن لا يهمة أمر الشعر القديم، وحتى .. من لا يهية أمر الشعر مطلقا؟ هنا لجأ الكاتب إلى عدد من تقنيات الكتابة، التي مزجت الفكري العلمي، بالإعلامي التنويري، في صياغة متوازنة محببة، زادها توازنا وقبولا، وجود أمر آخر هو الذي ميز منهج الأداء في هذا الكتاب، وهو الذي جعلني أعترف بأن مثل هذا الكتاب لا يستطيع كتابته غير هذا الأديب، لأنه صاحب بدايته، والوحيد الذي اكتشف هذا المدى في شعرنا القديم، فتسلل عبره إلى وجدان المستمع، ووجدان القارئ بعد ذلك، بهذا الامتداد الذي صنعه بوعيه الخاص، في شرحه للقصائد المعلقات، من ثم امتزجت المادة الأدبية بالمادة الإعلامية، وقدمت إلينا نسقا خاصا في القراءة النقدية، أداه هذا

مستخدمة في لهجة الكويت، أو لهجات الخليج !!

لقد كان هذا الجانب الإعلامي واضحاً تماماً في طريقة تقديم النماذج الشعرية والتعليق عليها، كما كان واضحاً في صياغة المقدمة النظرية التي طرحت أهم مشكلات الشعر القديم ومزالق دراسته، ولو اتسع المقام لقدّمنا على هذا أمثلة غير قليلة، ونكتفي بأن نشير إلى الطابع المستوعب - لا نقول المستطرد - في رصد مراحل تنامي وتطور الشعر العربي عبر القرون، فالكاتب - الأستاذ عبدالله خلف - لا يتمسك بحرفية التدرج الزمني، إن استكمال المعلومات، وإثارة التشويق، وإشباع الحاجة إلى المعرفة تأخذ المكان الأول في الأهمية، غير عابئ بمبدأ المنهج التاريخي الذي يحرص على ترتيب الأقوال حسب تعاقبها الزمني، وعلى المعرفة الناقصة أن تصبر على نقصها، حتى يأتي زمان اكتمالها. بهذا المنهج الإعلامي يتوقف عند قصيدة البوصيري في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وعلاقتها بقصيدة ابن الفارض، وبهذا المنهج يتمهل عند صفي الدين الحلي. الذي صنع بيتاً واحداً من الشعر وهو:

بيض صنائعنا، سود وقائنا

خضر مرابعنا، حمر مواضينا

فرسم به أكثر أعلام الدول العربية، التي حرصت على هذه الألوان الأربعة. ولا يتردد الباحث عبدالله خلف في أن يفاجئنا بالقول إن ما يحيط بميمية البوصيري في

قبيلته، وفيما يصدر عنه من شعر يتجاوز فيه ذاته الفردية، إنما كان يقوم بالوظيفة التي تنهض بها في عصرنا هذا وزارة الإعلام، أو وزارة الثقافة، وقد تضاف إليهما بعض مهام وزارة الخارجية أيضاً، وبين أيدينا النص المشهور الذي ذكره ابن رشيق في كتابه «العمدة»، مقررًا أن القبيلة كانت تقيم حفلاً باهراً سعيداً تستقبل فيه رجالها، ومن يؤثرونها، ابتهاجاً بنبوغ شاعر، لأنه - وهذا مهم جداً - يشيد بأجداد القبيلة، ويحفظ مآثرها، ويدفع عنها كيد أعدائها، بل إنه يتهدد هؤلاء الأعداء، بالهجاء إذا نفع الهجاء، وبتجميع الحلفاء، وتنفيذ الآخرين من الانضمام إلى معسكر الأعداء، إذا كان لا مفر من اللجوء إلى القتال. أود أن أعترف بأن هذا أمر واضح، منصوص في كتاب العمدة، ومتداول في كثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة، ولكن أحداً قبل عبدالله خلف لم يرتب على هذه المعرفة أن يقرأ الشعر الجاهلي قراءة إعلامية، أو أن يقدمه عبر وسيلة إعلامية كمحتوى يتمرد على حالة التعليب والتجميد في ثلاثيات الكتب المهجورة، أو التي تقرأ تحت ضغط الضرورة، ثم تغلق عند التخلص منها، إلى أن تكون مادة حية، تمد عروق حياتها لتلتحم بشرايين المستمع، وهو ما لا بد أنه يحدث، حين يتوقف الباحث عند مفردات، وتعبيرات، ذكرها الشاعر الجاهلي في معلقته، وهي بذاتها، أو مع تغيير طفيف في النطق، أو انحراف له أسبابه في الدلالة، لا تزال

خلف، وعقله، حتى يضيف وقد أوشك الكتاب أن ينتهي (ص 205) إن «الشاعر في القبيلة هو الناطق الرسمي لقبيلته، وعندما يعقد مجلس الحرب أو السلام فإن عرض القضية بما فيها من شرح الموقف، والافتخار لا يكون إلا شعرا، لذا فإن الشاعر هذا يكون الرجل المعتمد عليه، لذا فالموقف يحتم عليه أن يكون صلبا، حازما، وقصيدته وثيقة سياسية ذات التزام موضوعي.

من حق عبدالله خلف أن نسجل هذا الكشف باسمه، وهو «كشف» لأن أحدا لم يسبقه إليه، وما أقصد إليه تحديدا هو أن الوظيفة الإعلامية، ونيابة الشاعر عن القبيلة، أو أنه صوتها الجماعي متجسدا في شخص واحد هو هذا الشاعر كان وراء صلابة جسد القصيدة، وموضوعية البناء الفني، وحرصه على تصوير الحقيقة في ذلك الشعر القديم!!

لقد وجه المنظور الإعلامي (الحديث) مادة هذا الكتاب عن الشعر (القديم)، وصنع لهذا الشعر ولأحداثه وأخباره سياقاً جديداً مثيراً، ونقدم بعض التوضيح لهذا الجانب، وإن كان يصعب حصر الأمثلة إلا بعرض تفصيلي لمحتوى الكتاب، نشير هنا إلى الحرص على تثبيت المصطلح العصري لوصف حادثة قديمة، أو الامتداد بها إلى عصرنا لتوضع في علاقة مناظرة توازي ما يجري في هذا الزمان. من النوع الأول ما شرح به بيت زهير بن أبي سلمى في معلقته:

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه

يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم

مدح الرسول عليه السلام وأنه أجاز له البيت الأول، ليس أكثر من خيال إعلامي (!!) حقق غايته بالدعاية لهذه القصيدة، وهو إعلام بلغ من القوة أنه جعلنا ننسى أن القرآن الكريم نفى عن شخص الرسول أن يكون شاعراً أو أن يقول الشعر. مع هذا المحور الإعلامي الواضح في صياغة الشعر الجاهلي، وفي أخبار الشعراء ذلك الزمن، سنكون قد قصرنا في الكشف عن الدوافع المؤثرة في توجيه الأستاذ عبدالله خلف إلى الشعر الجاهلي.. فهناك دافع آخر لعله الأقوى، والأقدم، والأكثر أصالة في وجدان الباحث، وهو الدافع القومي، فقد استقر في ضميره، وإنني أوافقه على هذا كل الموافقة: «إن الاهتمام باللغة يرفع الحس القومي، ويشد من الرباط الوطني، وكم من مخطط استعماري أفشاه اللغة العربية، فكان السلاح الأول، وأمضى من الأكلة الحربية التي تكون في كل بد، أما اللغة فمكمنها الصدور»!! إذن هذا المستوى القومي في طرح قضية اللغة ظل يعمل عمله طوال صفحات الكتاب، حتى يقول (ص 71): «ومهمتي في هذه الدراسة إبراز بعض الكلمات التي نستعملها في حياتنا الاجتماعية، وخاصة إذا كان الاعتقاد أنها بعيدة عن الفصحى ليثبت لديك أن اللغة ليست كالبحر، فقط، بل بحار مترامية الأطراف، تحاول العامية هنا وهناك أن تضع حدا مانعا لعظمة هذا البحر، ليكون سدا بيننا وبين لغتنا». لقد ظل هذا الجذر اللغوي يلح على ضمير عبدالله

هذه المحاولة، ويظهر سعاداته بفشلها، برغم تعاطفه النفسي، وإعجابه الأديبي بشعر امرئ القيس!! مثل هذا الاهتمام بالوظيفة الإعلامية للشعر الجاهلي، وما يشع من تعليل وتفسير وتأويل لجوانب مختلفة من هذا الشعر ومن حياة الشعراء وأخبارهم منتشرة في الكتاب، كما نجد في طريقة الباحث في انتقاء أبيات تجمل تجربة الشاعر، وفي هذا الانتقاء ينعكس الهدف الإعلامي بقوة، كما يعول على الأبيات الأكثر قبولا وانتشارا بين القراء، والتي ليس فيها فحش أو بذاءة، ومن هذا أنه حين يروي ما زعموه من علاقة بين الشاعر النابغة، والمتجردة زوج النعمان، لا يذكر الأبيات المكشوفة، وإذا وجب ألا يذكرها في الأحاديث المذاعة على عامة الناس، فإنه أيضا - لم يسجلها في الكتاب، مع أن طبعات ديوان النابغة - أو بعضها على الأقل - قد ذكرت هذه الأوصاف!! بل إنه في ص (46) يفسر ظاهرة الانتحال في الشعر القديم، أو الجاهلي خاصة، في ضوء ما يلاحظه من صور الانتحال التي نراها في عصرنا: فالشاعر يقول كل ما عنده في حياته، وتطالعنا الصحف والمجلات به بعد موته بين فترة وفترة بقصائد له لم تنشر، وتمضي السنوات وكلما ابتعد الناس عن ذكره تظهر قصيدة هنا وخبر هناك.. إلخ. كما يذكر خبر بنات الملق، وكيف استطاعت زوجة هذا الرجل أن تنشر إشادة بزوجها وبناتها عبر إغراء الملق بالمح لقاء مائدة شهية، وعطية

لقد رأى الباحث أن المعنى في هذا البيت لا يناقض دعوة الإسلام الأخلاقية، التي قيل إن زهيراً كان قريباً إليها وحسب، إنه يناقض المبدأ الذي قامت عليه شهرة زهير الشعرية أيضاً، وهي الدعوة إلى السلام. فكيف وجه عبدالله خلف المعنى في هذا البيت؟ لقد رأى أن الشاعر هنا كان يشير إلى الحرب الوقائية، البدء بمهاجمة من يضمّر الهجوم، دفاعاً عن خسائر فادحة لا مهرب من حدوثها، وهذا أمر يفضي إليه تحليل واقع الصراعات السائدة في الجزيرة العربية قديماً.

وفي هذا المكان يضع الباحث إحدى لمحات الفكر العميقة، والدقيقة، حين يقول: «والحكمة إن لم تكن صادرة عن تجربة عملية مباشرة، وتضع في اعتبارها قوة الأمر الواقع، والسلوك المألوف فإنها ليست بحكمة، وإنما هي نزعة مثالية، ودرس أخلاقي». هنا تفرقة نادرة، ورائعة، بين القول الذي يصدر عن تحليل الواقع وتفهمه وهذا - في رأيه - مجال الحكمة، وشطحات الخيال والتأمل الذي يمكن أن ينتج تصوراً مثالياً، ودرسا أخلاقياً!!

وكما يدفع بالضوء الكاشف عن الحرب الوقائية ليفسر بيتاً لزهير، يدفع بمصطلح سياسي آخر ليفسر رحلة امرئ القيس إلى قيصر الروم يطلب إمداده بجيش يعينه على استعادة عرش أبيه (ص 86)، فيصف هذه الرحلة بأنها أول محاولة عربية لطلب السلاح، واستقبال القوات من الغرب، وعبدالله خلف لا يتعاطف مع

سخية، وهذا بعض ما يستطيع الإعلام قديما أن يصنعه.

أما حضور اللهجة الكويتية، فإنه أمر جدير بأن يعتنى به عناية تفصيلية، علمية، وقد اهتم الباحث بهذا الموضوع الذي لا نشك في أنه مصدر تشويق عظيم التأثير في تلقي المستمع ثم القارئ الكويتي والخليجي، ثم العربي، بل القارئ في أي مكان، لأنه يعيد تمثل اللغة القديمة، ويثبت فيها حياة واقعية نشهدها ونعيشها، وهذا لا يؤدي إلى تثبيت الشعر الجاهلي في الذاكرة الحديثة فقط، بل يقوي روح الانتماء، والثقة في ثقافة الأمة العربية، وأنها ليست حفرية تاريخية، إنها حياة متجددة.

إننا نستطيع أن نقدم حصرا بالمفردات التي وجدت لها مكانا في المعلقات وغيرها من قصائد الشعر الجاهلي، ولشعراء المعلقات العشرة أنفسهم، ولكننا لا نستطيع أن ندخل معها في حوار علمي كاشف، لأن هذا الأمر يحتاج إلى وقفة خاصة، وجهد يتجاوز النزاع الإعلامي الذي اتخذناه مدخلا وإطارا لهذا الحديث. وهذه هي المفردات منسوبة إلى الصفحات التي تضمنتها:

حياكم: ص 40 وهامشها + ص

171

تَنَسَّل: ص 64

المتعتكل: ص 66

درع ومجول: ص 68

دوار: ص 69

عن لنا سرب: ص 71

قرت عينك: ص 81

أشجاني: (وهذا من انحراف

الدلالة) ص 83

الحو: ص 84

المقيل: ص 88

برقه، أبرق: ص 102

الفيال (وهي الخبصة): ص 103

الحديقة، والحوطة: ص 104

حر الرمل: ص 112

عتيق (بمعنى جميل): ص 112

الكلل: ص 134

الكله: ص 237 + 238

الطنطل: ص 190

الأثلة: ص 221

الدرع والدراعة: ص 225

القطوط والنقوت: ص 232

الخرز: ص 250

الدمنة: ص 257

أقوت: ص 257

لقد كان للأستاذ عبدالله خلف مع كل لفظ من هذه الألفاظ وقفة، وهي ألفاظ لم يستجلبها أو يستدعيها، وإنما تضمنها هذه القصائد الجاهلية للشعراء العشرة أصحاب المعلقات، وقد اختلفت طرق المعالجة، ووسائل الربط، ما بين الجذر اللغوي، والتطور الدلالي، والاختلاف الصوتي، ولكنه في كل الأحوال - يقيم جسرا رائعا بين لغة القدماء الضرابين في القدم، واللغة المتداولة في الكويت خاصة وفي الخليج عامة، وفي عدد من الأقطار العربية كذلك، فإذا نظرنا إلى هذا الأمر من مستوى الطرح العلمي، فإن الباحث يكون قد استحدث محورا مهما من محاور الدراسات اللغوية الحديثة جديرا بأن يكون موضع اهتمام في الدراسات العليا

خلف، المسبوق كتابه عن شعراء
المعلقات بما يصعب حصره من
الدراسات، قد استطاع رغم هذا
الزحام أن يقدم إلينا كتابا مهما، كتابا
جديرا بالقراءة مرة، ومرات، وأنه
بهذا - قدم إلى المكتبة التراثية، وإلى
التأليف الأدبي في الكويت عملا
يستحق التقدير، ويستحق أن نعود
إليه دائما، لنؤسس عليه منهاجا جديدا
في تحليل شعرنا القديم، الذي
سنكتشف بفضل هذا الكتاب، أنه لا
يزال يجري على ألسنتنا، ويوجه
أذواقنا، ويرسم تصوراتنا، ويؤطر
أفكارنا.

التي ترعاها جامعة الكويت، في شعبة
الدراسات اللغوية، خاصة ونحن لا
نطالب الباحث بأن يكون قد قبض
على القول النهائي في هذه القضية
ويكفي أنه نبه إليها، وعرض لنماذج
منها، ورسم طريق طرحها العلمي
ومناقشتها.. وهناك أمر آخر، يستند
إلى المنظور الذي بدأنا به، وهو
المنظور الإعلامي، فلا شك في أن هذه
الألفاظ القديمة الجديدة، التاريخية
العصرية، كانت تمثل إثارة قوية
للمستمع، وإلى الآن فإنها تترك هذا
الطابع المثير في وجدان قارئ الكتاب.
ومن المهم أن نقول أخيرا، إن عبدالله



السيرة الذاتية

و

مكونات النقد الأدبي الحديث

(إحسان عباس نموذجاً)

د. د. وحيد كباية
جامعة حلب - سورية

إن السيرة الذاتية «حياة إنسان» (١). ولعل أشمل تعريف للسيرة - كنص أدبي يكتبه

صاحبه عن نفسه - هو أنها «ليست مجرد تسجيل حوادث وأخبار، وليست أيضاً مجرد سرد لأعمال الكاتب وآثاره، ولكنها عمل فني ينتقي وينظم ويوازن، على النحو الذي يصور ذلك جميعاً، في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي» (٢).

تستوقفنا في هذا التعريف

أمور عديدة:

١. السيرة والتاريخ:

إن كاتب السيرة يمتلك أهم مؤهلات المؤرخ، «وهذا المؤهل هو معرفة الحق» (3).

هذا، ويذهب «أهل التاريخ إلى أن (السيرة) قصة تاريخية لا تشذ أبدا عما يقيد التاريخ من حقائق.. وهي أحفل من التاريخ العام بالعواطف الزاخرة» (4)

لهذا تعد السيرة الذاتية وثيقة «لا غنى عنها للمؤرخ المصمم على أن يحصل ثنائية على معلومات عن العهود التي عاش فيها هؤلاء القوم المختلفون» (5).

غير أنه ينبغي ألا نقصر هذا الجنس على صلته بالماضي، «فإن جوهر هذا الفن الأدبي أوثق اتصالا بالحاضر والمستقبل منه بالماضي.. إن أدب السيرة الذاتية رغم أنه يمثل منظورا نطل منه على (الماضي)، يستند أساسا إلى (الحاضر) نفسه. وبهذا المعنى قد يصح لنا أن نقول إن السيرة الذاتية، كأدب، تختلف عن المفهوم التاريخي من حيث إنها تشهد على أن للمستقبل مركز الصدارة بالقياس إلى الماضي» (6).

وهكذا، فإن الإحساس التاريخي المتجه نحو الماضي في السيرة غير منفصل عن الحاضر والمستقبل. «فالوظيفة التاريخية للسيرة الذاتية ذات توجه مستقبلي أيضا، لأنه توجه مغروس في الطبيعة الإنسانية، عبّر عنه كاتب السيرة الذاتية بشكل أو بآخر، الأمر الذي يدعم هذا التوجه على الصعيدين المجتمعي والفردية» (7).

2. السيرة والكاتب بين الذاتية والموضوعية:

لا بد من الإشارة أولا إلى أن أبرز ما في السيرة «هو العمل الكبير الذي قام به صاحبها والأثر الفعال الذي تركه بعمله في الحياة الإنسانية. وبقدر ما يعظم هذا العمل ويعظم تأثيره، بقدر ما يحفل به التاريخ فيقص خبره ويروي سيرة صاحبه» (8).

وإذا كنا نلح على أهمية الموضوعية في عرض الكاتب سيرته الذاتية، فإن كاتب السيرة الذاتية ذاتي وموضوعي في آن معا، بل إنه «ذاتي قبل كل شيء» (9) وإنما «يقاس نجاحه بنسبة الذاتية فيما كتب» (10).

والعلاقة بين الذاتية والموضوعية علاقة وثيقة، فكاتب السيرة الذاتية «يجعل ذاته موضوعية وكأنه يتأملها في مرآة. فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وشخصي في تصوير مشاعره، ولكنه عالمي في صورته الأدبية» (11). والحديث عن السيرة بين الذاتية والموضوعية ينقلنا إلى الكلام على أبعاد الكاتب فيها، فهي «تصور لنا أبعاد كاتبها الثلاثة من خلال رؤياه هو: الداخل والخارج، والأعلى» (12).

وما وظيفة السيرة إلا أن «تحقق لكاتبها التوافق والاتزان، إذ تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية والعليا من خلال ذكرياته» (13).

وهكذا، يتحد (الخارج) و(الداخل) في علاقة تواصل وتوافق، نتيجة هذه الخصب والإشعاع (14). «على أن هذه الثنائية النوعية التي يجتمع فيها

هي الأساس، في حين نجد أن الواقعية الفنية هي الأساس في العمل الروائي. لهذا، كان «صدق كاتب السيرة الذاتية جوهريا في تحديد ماهيتها كفن أدبي» (22).

بقي أن أشير إلى أهمية السيرة بالنسبة إلى فن القصة، وذلك «لأن حقائق الرجال تتضح في السيرة أكثر مما تتضح في القصص ذات الطبيعة الأشمل. ففي السيرة يستحيل على الرجل أن يخفي نفسه، لأن المؤرخ يتتبعه في كل مكان.. ولا يهيئ له زاوية يتقي فيها أعين النظارة الفاحصة» (23).

4. السيرة والانتقاء:

السيرة الذاتية عمل فني ينتقي وينظم ويوازن. «فكاتب السيرة الذاتية رغم أن موضوعه تاريخي لا يحكي كل ما حدث، وإنما يقتصر على التواخي التي تؤيد الأثر المنشود» (24). لهذا نجده مضطرا إلى إسقاط المسائل العادية الدارجة من سيرته مقتصرًا على ذكر الأحداث والأعمال الهامة. وللذاكرة في هذا المقام دورها في الاختيار والتنظيم، بل في النسيان والتناسي (25).

5. السيرة والتلقي:

تقوم السيرة الذاتية «في جوهرها على النمط الاتصالي المعروف (بالاتصال الذاتي) أي الاتصال بين الفرد وذاته» (26). غير أنها «في جانب منها نحت

الاستقراء الخارجي للأحداث مع الاستبطان الداخلي للانفعالات والأحاسيس، هي التي تدفع الناقد إلى استشفاف طبيعة الالتحام في هذا الجنس الأدبي بين مستلزمات ذات الـ «أنا» و«مقتضيات الغائب» (15).

وبذلك، أيضا، تغدو السيرة الذاتية وسيلة لتحرر الكاتب من سجن الأشياء. وما الوحدة (الانعزال) التي تكمن وراء إبداع السيرة الذاتية إلا «تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره، سواء أ كنا بمفردنا أم مع الآخرين» (16).

هذا، مع الإشارة إلى صعوبة تلك الوحدة، إذ (لا بد (بحسب رلكة) من قدرة كبيرة، وقوة عظمى، لكي يستطيع المرء أن يقبع في ذاته، ولا يلتقي بأي مخلوق آخر ما عدا نفسه ساعات طوالا» (17).

3. السيرة والفن:

للسيرة صلة وثيقة بالفن، فهي «تضرب كفن» في أعماق الطبيعة الإنسانية إجمالا» (18).

إلى جانب ذلك تخضع السيرة الذاتية «لشروط الفن التي تقتضي الاختيار والحذف والتبديل» (19). لهذا، فإن الحقائق في السيرة الذاتية «لم تعد نفسها بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبي» (20). ولا بد من الإشارة هنا إلى أنه إذا كان «فن التراجم يحتاج إلى قدر لا بأس به من الفنية الروائية»، (21) فإن الواقعية التاريخية في السيرة تبقى

للشخصية، وعرض للذات أمام العالم وأمام الآخرين» (27). وهكذا، يتحد بعدا الاتصال الداخلي والخارجي في السيرة الذاتية.

وإذا كان التأثير في المتلقي هدف كاتب السيرة، فإن هذا الكاتب يقوم بدورين اتصاليين معا: دور المرسل ودور المستقبل. يقول عبدالعزيز شرف: «والتفسير الإعلامي للأدب، يذهب إلى أن كتابة السيرة الذاتية، فن مبني على تصور الكاتب للواقع، وللحياة التي عاشها. فكاتب السيرة الذاتية هنا يقوم بدورين اتصاليين: دور المرسل، ودور المستقبل معا. ذلك أنه حينما يكتب سيرته الذاتية، يقوم بإعادة تعريف التصورات redefinition حينما يفسر المعلومات على أنها مختلفة عن تلك التي كَوّن على أساسها تصوره الحالي وقت الكتابة، أو على أنها متنافرة مع التنظيم الذي فرضه على عالمه كمستقبل» (28). والسؤال هنا: ما علاقة السيرة بالنقد؟

الواقع أن الناقد كالأديب، تساعد سيرته على مزيد من الفهم والمتعة في مواجهة نصوصه النقدية (29)، كما تزود الباحث «بمعلومات واقية عن الناقد الذي كتب تلك النصوص حتى يستطيع وضع يده على دلالاته الحقيقية» (30).

وإذا كان النقد الحديث عامة يميل إلى استقلالية النص الأدبي وتناوله بمعزل عن سيرة صاحبه (31)، مبرزاً دور القارئ في إنتاج معنى النص، فإن هذا الأمر غير مبرر في دراسة النص النقدي. وذلك لأن الناقد هنا

قارئ متميز منتج للدلالات، فكيف يعد نصه مصدراً لقراءة جديدة؟ بل ما دور القارئ هنا في إنتاج معنى النص النقدي؟

لهذا أرى أن دراسة السيرة الذاتية للنقاد العرب ذات أهمية كبيرة في إلقاء الظلال على مواقفهم النقدية النظرية والتطبيقية، وفي تفسير النظرية النقدية الحديثة.

وإذا كنا ندرس السيرة الذاتية في صلتها بمكونات النقد الأدبي، فلا بد أن نتساءل عن هذه المكونات. يقول عبدالنبي اصطياف: «المكونات الرئيسية للأدب العربي الحديث هي نفسها المكونات الرئيسية التي تشكل النقد العربي الحديث الذي يمثل الإفصاح عن الفكر النقدي الضمني الذي يستند إلى هذا الأدب في عملية إنتاجه» (32).

وهذه المكونات هي:
1- «اللغة العربية، لا على أنها نظام لغوي وحسب... ولكن على أنها كذلك مجموعة نصوص تتناقل شفاهاً أو كتابة» (33). وهكذا تعبر السيرة الذاتية «عن النشاط الذهني والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال (نشاط لغوي)، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية (قصة حياة) نرويتها للآخرين» (34).

2- «المجتمع العربي الحديث بكل جوانبه» (35).

3- «العلاقة مع الخارجي - الآخر - غير العربي» (36).

وأضيف إلى ذلك (العامل الشخصي)، وهو ما يتعلق بالثقافة والموهبة. وهكذا أستطيع أن أخص

هذه المكونات بالعوامل التالية:

1- العامل اللغوي، وهو عامل موضوعي، فمنطق اللغة يوجه بطريقة خاصة، لكنها متفاعلة مع العوامل الأخرى.

2- العامل الشخصي.

3- العامل الاجتماعي.

4- العامل الحضاري.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حديث الناقد عن تلك العوامل يتداخل فيه أمران: الوصف والنقد. فهو من جهة يتحدث عن أثر هذه العوامل في تكوينه، ومن جهة ثانية يبين موقفه منها.

ويعد فن السيرة قديما في التراث العربي (منذ القرن الثاني للهجرة)، بل إن أمة من الأمم لم يبلغ هذا الفن عندها من الكثرة ما بلغه في التراث العربي قديما وحديثا (37). غير أن ما تتميز به كتابة السيرة في العصر الحديث، هو اطلاع المحدثين على ما كتبه العرب القدماء والغربيون، «فكان القديم العربي والجديد الغربي باعثا لهم على الترجمة لأنفسهم» (38).

ولما كنا قصرنا بحثنا على السيرة والنقد، لزم أن نتوقف قليلا عند أهم سير النقد في القرن العشرين، فنذكر (الأيام) لطف حسين، و(حياتي) لأحمد أمين، و(أنا) و(حياة قلم) و(عالم السدود والقيود) للعقاد، و(قصة حياتي) للمازني، و(سبعون) لميخائيل نعيمة، و(أوراق العمر) و(مذكرات طالب بعثة) للويس عوض، و(مواكب الحياة) و(الخفاجيون) لمحمد عبد المنعم خفاجي، و(البئر الأولى) و(شارع

الأميرات) لجبرا إبراهيم جبرا، و(معي) لشوقي ضيف، و(في الخمسين عرفت طريقي) لمحمود الربيعي، و(غربة الراعي) لإحسان عباس.

وأقتصر في بحثي هنا على دراسة مكونات النقد في سيرة عَلم واحد من أعلام القرن العشرين، عاصر الرعيل الأول ومازال يحيا بيننا، إنه الدكتور إحسان عباس.

أما سبب اختياري، فيعود إلى الأمور التالية: أنه ناقد أكاديمي يمثل جيل النصف الثاني من القرن العشرين، فضلا عن معاشته الجيل الأول وتلمذه عليهم. وهو ناقد موسوعي اطلاعا وتأليفا، غزير الإنتاج متنوعه (بين النظرية والتطبيق). هذا، فضلا عن اهتمامه بفن التراجم والسيرة، فعني بتحقيق كتب التراجم (39)، وكان من أوائل من نظر لهذا الفن في كتابه (فن السيرة)، ثم إنه واحد «من ألمع النقاد والمفكرين الذين تركوا بصمات عميقة في حياة شعوبهم الثقافية» (40).

وانسجاما مع التقسيم السابق، سأتناول الموضوع من خلال ثلاثة محاور:

1- العامل الشخصي:

وأقصد به الجانب الفطري، ومن ثم الثقافي والتثقيفي. إن أول ما يلفت الانتباه هو تقرير بكر عباس بخلو حياة أخيه (د. إحسان) من أية أحداث بارزة، وذلك لانصرافه عن الشؤون السياسية والإدارية (41). غير أنه مع ذلك عاش

حياة قلقة غير مستقرة (42).

كان فلاحا جلفا عليه مسحة من الحياء والهدوء، لا يحسن النظام (43) إلى جانب ذلك كان للدين أثر في تكوينه (44)، غير أنه أثر معتدل بعيد عن التطرف.

تميز منذ فتوته (في المرحلة الثانوية) بكونه مستقلا بتعبيره الخاص، إذ ما كان قادرا على الحفاظ الحرفي. فكانت طريقته في الدراسة تقوم على الفهم والتعبير بحرية (45). لهذا يُسرُّ في الصفين الخامس والسادس الثانويين، إذ لم يعد هناك امتحان عام يهددهم، مما كان له أبلغ الأثر في حياته العلمية (46).

كما ظهرت هذه الاستقلالية في المزاج العلمي في منهجه في التدريس الذي يقوم على التحرر من حرفية المناهج (47). ولعل هذه النزعة الاستقلالية كانت السبب في عدم انتمائه الحزبي وانصرافه إلى العمل الحر المستمر. يقول: «كنت أريد حزبا يؤمن لي وجودي كإنسان له انتماء، فلم أجده، فحاولت التعويض عن ذلك بالعمل الحر المستمر» (48).

كما تظهر هذه النزعة الاستقلالية في اعتماده منهج الدراسة المفتوحة في جامعة القاهرة، إذ كان «يعتمد أن يفاجئ الأستاذ في الامتحان بكتابة شيء حصّله عن غير طريق محاضراته، أو عن طريق التطوع بكتابة بحوث لم تكن إلزامية» (49).

في مرحلة الشباب (بين 18 - 19 من العمر) نجد لديه نزوعا رومانسيا إلى الطبيعة، فيترامى في أحضانها متغفلا فيها (50).

أما موهبته الشعرية فقد ظهرت في مرحلة باكرة (51)، حتى إن أبحاثه في المرحلة الثانوية العليا اعتمدت على أسس شعرية (52). وقد استمرت هذه الموهبة معه، فكان نظم الشعر بالنسبة إليه (في مرحلة القاهرة) إكسير حياة ووقدة متجددة (53).

وكما كان موهوبا في الشعر، كان حسه النقدي صارما (54)، الأمر الذي جعل مدير الكلية في القدس يتوسم فيه ناقدا، بعدما استوقفه تمكنه من اللغة العربية (55).

إلى جانب ذلك كان محبوبا من زملائه وأساتذته وطلابه. ويتجلى هذا في انتخابه ممثلا عن المعلمين، وذلك في الحقبة الصفدية (56).

كان الرجل ديمقراطيا في نقاش الطلاب، لا يتوانى عن التنازل عن رأيه أمام رأي الأغلبية. لهذا رأى فيه طلابه معلما أكثر منه صديقا (57).

وقد تجلت هذه الديمقراطية في حياته العلمية، فكان يؤمن بالمناقشة والحوار فلا يأخذ برأي أو يهمله دون مناقشة، إذ إن «أية فكرة أو حقيقة لا تطمس بتجاهلها» (58). ويبدو أنه عمّق هذا المنهج الحواري في المرحلة البيروتية في الجامعة الأمريكية (59).

أما هاجس أنه لن يعيش طويلا، ذاك الذي سيطر عليه قبل أن يغادر فلسطين، فقد أكسبه صفات إيجابية كثيرة هي: تقبل الحياة دون تدمير، وإنجاز كل عمل بدأه، وبذل الجهد دون ملل أو تعب، وتنظيم الوقت (60). فكان في ذلك «كالبطل في بعض الروايات، يحس بأزمته كلها تحتشد وهو يستشرف الثلاثين» (61).

الذائقة الأدبية لديهم(70). وقد بلغ إعجابه بالرافعي مبلغا دفعه إلى تقليده في الكتابة(71).

إلى جانب ذلك، دفعه حبه للمعرفة إلى إجادة الإنجليزية، فراح يترجم عنها الشعر باكرا(72). كما ساعدته معرفته تلك بالإنجليزية في دعم اتجاهه الاستقلالي في التحصيل والتعبير، فترجم مثلا كتاب فلهاوزن «الدولة العربية وسقوطها» في المرحلة الثانوية، ليتمكن من فهم المقرر ودراسته(73).

أما دراسة الأدب الإنجليزي في هذه المرحلة فقد أفادته كثيرا من الأصول المعرفية، حتى إنه ترجم كتاب الشعر لأرسطو(74). كما ترك تعلقه بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة ووردزورث، أثرا كبيرا في شخصيته. وتعلق بشكسبير فلونت مسرحية هاملت حياته بلونها الخاص(75).

ومع تقدمه في الدراسة تعرّف على أعلام الفكر العالمي (ديكارت وكانت) والعربي (الغزالي)، ودرس الفلسفة اليونانية والمسرح اليوناني، وغاص في الأساطير اليونانية والرومانية(76)، كما انجذب إلى الشعر الروماني وبخاصة إلى الجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والإنجليزي(77).

ويتعمق في مرحلة تالية في علم النفس التربوي والتحليلي، فيتجه إلى النقد النفسي وإلى نظم مقطعات تصور أحوالا نفسية متباينة(78).

غير أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن د. إحسان، وإن كان يميل إلى التثقيف

إلى جانب هذه الصفات الشخصية يتحلّى د. إحسان بالمثالية التي راحت ترداد مع تقدمه في المعرفة(62)، وبحب الجمال والثقافة(63)، وبحب العمل المستمر، إذ يجد فيه عملا وراحة وتسلية. أما الكتاب فهو صديقه الدائم(64).

غير أن أهم ما يميز به هو تلك الطاقة الاستشرافية التنبؤية، تلك التي كانت وجهته فيما كتبه، بدءا من (أبي حيان)، إلى (فن الشعر) وما تلاه من دراسات في الشعر الحديث. لكن هذه الطاقة أخذت تنحسر مع الزمن(65).

بقي أن أشير إلى سمة التواضع في شخصية العالم إحسان، الأمر الذي جعله يقر في نهاية كتابه بمدى الأخطاء التي وضحتها له كتابة سيرته(66).

وثاني عناصر العامل الشخص يتناول الثقافة. يقول في ذلك: «وقد كان أكبر أهدافي في الحياة العملية أن أوسع نطاق المعرفة لدي، إذ على الرغم من إيماني بالتخصص الدقيق الجامعي، فأنا أحب أن أقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد، وأكره التخصص الذي يعني (الانغلاق) المطلق»(67).

هذا الهاجس المعرفي الموسوعي المنفتح على الفكر لازمه طوال حياته. فهو منذ كان في الخامسة عشرة من عمره استهواه الكتاب فاستوقفه واقتناه(68)، وقرأه(69). وكان للصحافة في تلك المرحلة (وبخاصة مجلة الرسالة) دور كبير في تثقيفه وتثقيف أبناء جيله، ورفع مستوى

يهاجر للتعلم، من أن يعود إلى القرية ويعدل عن طلب العلم، فلا يجروُ أحد بعده أن يخوض تلك التجربة، هي التي دفعته إلى متابعة التعلُّم (87).

وإذا كانت التربية الريفية أحد العوامل التي أفقدته روح الاندهاش والاستغراب (88)، فقد أعجبت في الريف حرارة اللقاء، فأنقذته من الشعور بالتفاهة في المدينة (89).

أما الأهل، فكان لجدته دور في تكوينه، وذلك فيما كانت تحكيه من قصص عن الشاطر حسن والغول (90). كما كان لقرار والده بتزويجه الباكر خلافا لإرادته أثر في انصرافه إلى الثقافة والعلم (91). هذا، وقد أورثته بيئته المنزلية عامة روح البساطة والهموم (92).

وأما العائلة، فكان زواجه امتحانا لإرادته، فانصرف إلى العلم يبحث فيه عن ذاته، ولا سيما أنه ييغض الطلاق ويضيق ذرعا بالحب، ثم إن تجربة واحدة في الزواج تكفي المرء لتكون درسا مدى الحياة (93).

كما كان لهذا الزواج المبكر وأعباء العائلة أثرهما الواضح أيضا في اختياره مصر مكانا للدراسة، في حين كان ميالا لاختيار إنجلترا (94).

ويتعاون الفقر مع هذا الزواج وأعباء الدراسة في مضاعفة إحساسه بالمسؤولية الباهظة أيام الضياع في القاهرة (95). فكان لذلك أثره الواضح في اختيار موضوع الدكتوراه عن حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي (96).

غير أنه برغم موقفه هذا من الزواج والعائلة يقر د. إحسان الإنسان

الذاتي المتنوع الموسوعي (79)، يقر في الوقت نفسه بأهمية الدراسة المنظمة في استقلالية الفرد بموقف فكري متبلور (80).

ولعل هذا الموقف غير المعلن هو الذي دفعه إلى الانتظام في كتابة البحوث التي كان يكلفهم بها الأساتذة في جامعة القاهرة (81). وهو الذي دفعه أيضا إلى اعتماد برنامج منظم في دراسة الإنجليزية في القاهرة، «فكان ذلك استكمالا منظما للبحث عن دوائر معرفية جديدة» (82).

بقي أن أقول في هذا المقام إن انصراف د. إحسان إلى العلم إنما كان تعويضا عن الفشل السياسي والغربة الوطنية، فكانت غربة الراعي من ثم تجسيدا حقيقيا لهذه الغربة النفسية التي عاشها.

2. العامل الاجتماعي؛

وأقصد به الفضاء المكاني والعائلي والتواصل بالمجتمع والعالم. وأول ما نلاحظه عند د. إحسان هو أن ألفة المكان تأسره، فهو ضعيف تجاه الأمكنة التي حلها، والطلاب والأصدقاء الذين فارقه (83). لهذا نلاحظ بداية طول خضوع الرجل لقيم القرية التي انطلق منها (84).

كان للريف أثر كبير في نفسه، ذاك الريف الذي اختلط فيه التدين بالأسطورة، وغلب عليه الجد والوقار واللهو البريء (85)، فطبعه بالسذاجة في مراحل الأولى (86)، بل كان السبب الرئيسي في متابعته العلم، وهذا من المفارقات العجيبة. فقد كانت خشيته، وهو أول طالب من قريته

بفضل زوجته في تهيئة الجو المنزلي المناسب للبحث واستقبال الطلاب (97).

فإذا ما انتقلنا إلى البحث عن أثر مرحلة التلمذة في تكوينه، وجدناه يقر بما قدمته لهم المدرسة «من مجالات جديدة متنوعة وصادقات ونشاطات» (98).

أما الكلية العربية بالقدس (1937-1941) فكانت ملتقى النخبة من جميع طلاب المدارس الحكومية بفلسطين» (99)، وكان لها أثر كبير في تكوينه الثقافي. فالدروس والواجبات المكثفة لا تترك لهم فرصة للراحة أو التفكير في أمور ثانوية، الأمر الذي جعله يثور ويتمرد رغبة في الانطلاق (100).

كان للتربية المدرسية، إذًا، بما فرضته عليه من تعقل ورياسة منذ نعومة أظفاره، أثر واضح في هدوئه العقلاني (101)، مما ساعده على التحصيل العلمي والانصراف إليه.

ويظهر ذلك واضحًا في مرحلة القاهرة، إذ يقبل على مكتبة جامعها ينهل منها، وعلى أساتذتها يأخذ عنهم (102).

وللأساتذة الذين مروا بحياة الرجل أثرهم أيضًا في تكوينه. فأستاذ التاريخ في المرحلة الثانوية يشجعه على الاستقلال بتعبيره الخاص (103)، وسعيد النشاشيبي يشجعه على ترجمة الشعر الانجليزي (104)، ويتوسم فيه مدير الكلية العربية بالقدس ناقدًا، بعدما استوقفه أسلوب الطالب وتمكنه من اللغة العربية (105).

أما أساتذة الكلية العربية بالقدس، فكانوا يكلفونهم «بكتابة دراسات وبحوث في كل الموضوعات» (106).

وكان للأستاذ عبدالرحمن بشناق دوره في تحفيز الطالب على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو عن الانجليزية، فترجمه في تلك المرحلة الباكرة (107).

كما كان للأستاذ أحمد سامح دوره أيضًا في تعميق منهج د. إحسان (المدرس) في التحرر من حرفة المناهج، مثنيًا عليه، ناعيًا إياه بالأستاذ الموهوب (108).

بشكل عام كان لأساتذة الكلية أثرهم البارز في إحسان الطالب، ولا سيما في نزوعه المثالي مقتديًا بهؤلاء الذين علموه (109).

وحين يرحل إلى القاهرة يجد في محاضرات الأساتذة: سهير القلماوي وشوقي ضيف وأمين الخولي، وما يكلفونهم به من بحوث، ما يعمق لديه هذا النزوع المعرفي (110). غير أن لمدرس الانجليزية دنيس جونسون ديفز فضلًا كبيرًا عليه في هذه المرحلة، إذ فتح آفاقه بثروته العلمية وحسن توجيهه معتمدًا معه برنامجًا منظمًا في دراسة الانجليزية (111).

كما كان لاتصاله بكبار العلماء والأدباء في القاهرة تأثير كبير في نفسه. ومن هؤلاء: محمود محمد شاكر من خلال مكتبته وزواره وإجاباته المتقنة (112)، ومحمود حسن إسماعيل الشاعر من خلال مجالسه وعمق رأيه وسعة اطلاعه واعتماده التأمل الذاتي والعودة إلى الأصول في مناقشة الحقائق التاريخية وفضح زيف بعضها (113).

النويهي أثر واضح في التأثير بمنهجه الذي يقوم على «التركيز على النصوص دون الاهتمام بالمحاضرات العامة في تاريخ الأدب». وإذا كان هذا النهج قد وافق مزاج الرجل، فإنه عمقه وطوره فيما بعد، وبخاصة حين انتقل إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، إذ زاد الحوار عما كان عليه في الخرطوم، مؤكداً عدم وجود منهج واحد يصلح أن يطبق على القصاص كلها (122).

ومن نتائج عمله في جامعة الخرطوم أيضاً أنه تعرّف على الأدب الأندلسي إذ كُلف بتدريسه، حتى بات يُعرف بأنه من ذوي الاختصاص فيه (123).

هذا من فضل جامعة الخرطوم عليه، أما فضله عليها فيذكر في هذا المقام الخدمة التي قدمها للجامعة التي كانت تنقصها مكتبة (124)، كما تُذكر جهوده في التعريف بالأدب السوداني، إذ لاحظ غزارة هذا الأدب وبخاصة في الشعر، مع قلة الدراسات حوله.. الأمر الذي دفعه إلى الاهتمام بالتعريف بهذا الأدب في بعض المجلات، وبنشر بعض نتاج أدباء السودان في بيروت (125).

لكن النقلة من جامعة الخرطوم إلى الجامعة الأمريكية في بيروت كانت «نقلة من الهدوء السكوني إلى الحركة الدينامية المتفجرة»، حيث ملتقى الجنسيات والقوميات (126). فكان لا بد للرجل في مثل هذا الواقع من إثارة الابتعاد عما لا يحسنه كالسياسة أو الصحافة، والانصراف إلى التدريس والكتابة (127).

وكانت لممارسة التدريس وعلاقته بالطلاب أثرهما أيضاً في تكوينه، فقد عمقتا لديه ذاك الهدوء العلاقني (114)، إذ كان مع طلابه في الحياة المدرسية يأخذ جانب الشدة غير متساهل في حفظ النظام (115). لكنه، إلى ذلك، كان صديقاً أكثر منه معلماً، يميل إلى الديمقراطية في النقاش والحوار (116).

هذه السمّة طبعت الرجل، فكان يسعى إلى الصداقة حريصاً على مصادقة أعلام الثقافة صداقة علم واحترام لا تزأف ومصالحة (117). ولا نبالغ إذا قلنا إن للصداقة والأصدقاء دوراً في تكوينه، فمن أصدقائه في المرحلة الثانوية: إميل حبيبي الذي كان مرجعهم في حل مسائل الحساب، وجبرا إبراهيم جبرا (118).

وكان للصداقة التي ربطته بأستاذه شوقي ضيف (119)، دورها في التعرف إلى أحمد أمين، الذي أملى عليه معظم سيرة حياته، وغيرها من الكتب والمقالات. وعن طريق أحمد أمين تعرّف إلى زكي نجيب محمود الذي شجعه على النشر في مجلة الثقافة (120).

كما كان لاتصاله بنازك الملائكة (في رحلته العراقية) أثره فيما قام به من التعريف بالأدب العراقي الحديث (121).

بقيت ناحية أخيرة أدرجتها في هذا المحور الاجتماعي، وهي متصلة بالجانب المهني من ناحية، وبالجانب الشخصي الإبداعي من ناحية ثانية. فقد كان لعمله في جامعة الخرطوم، واتصاله بالدكتور محمد

فلا قيمة عنده للشعر الغارق في الذاتية، إن لم يوجه نحو المشكلة العامة (135). وهو في كل ما عمله إنما كان ينطلق من إحساسه المخلص بأنه يعمل من أجل أبناء أمته العربية (136). أما البعد التراثي في شخصيته فنجدته في إقباله المبكر على قراءة رسالة الغفران، وهو في الصف الأول الثانوي (137). كما نجده في إقباله على طبقات الشعراء لابن سلام، وعلى معجم الأدباء لياقوت يستخرج منه الأحكام النقدية المنثورة (138).

كما نجده فيما ألفه عن التوحيدي، وفي رسالتيه للماجستير والدكتوراه (139)، وفيما حققه أو ألفه بعد ذلك (في تاريخ النقد وفي تاريخ الأدب الأندلسي).

ويظهر البعد التراثي أيضا في تأثره بآبن حزم، فقد أعجب بفكره الظاهري الذي يلائم شخصيته (140). وخلاصة رأيه في التراث قوله: «أحب التراث العربي، ولا يقف بيني وبينه حجاب، وأنا أعتز بالجيد منه، ولكني أيضا أعتقد أنه ليس مقدسا وأن فيه غثاء كثيرا لا يستحق الإحياء. وقد جعلتني هذه النظرة الموضوعية أقبل على تحقيق ما فيه فائدة أكيدة» (144).

هذه النظرة الموضوعية ظهرت أيضا في موقفه من الشعر القديم والحديث، فنجدته يقول: «كان الإبقاء على تقدير الجيد من الشعر القديم موازيا في نفسي من حيث الأهمية للكشف عن الجوانب الجديدة في الشعر الحديث» (142). فهو إذاً لا يتعصب لقديم أو لحديث، وإنما يتجه إلى الشعر عامة «يستوي في ذلك أن

وإلى جانب العمل الأكاديمي كان التحقيق عملا معرفيا موازيا. فانطلاقا من الاهتمام بالتراث عمد إلى تحقيق عيونه، إذ إن «هناك تراثا لا يتحقق درسه بغير إحيائه» (128).

وقد كفل له التحقيق الذي ظل لديه هواية «اطلاعا واسعا على شؤون معرفية، كان يمكن أن تظل مغلقة دون» (129).

بقي أن أشير، فيما يتعلق بالجانب المهني الإبداعي من حياته، إلى حرص الرجل على حضور المؤتمرات (130)، وإلى أثر إجازاته أو زيارته لجامعات الغرب في الإفادة من المخطوطات العربية فيها، وفي تأليف بعض كتبه (131). أما بيروت فدورها كبير في توثيق الصلة بينه وبين المستشرقين الألمان (132).

بعد بيروت ينتقل إلى عمان (1986)، لتبدأ مرحلة جديدة من العطاء، فكانت مرحلة ثرية بالإنتاج العلمي والاستقرار النفسي (133).

3. العامل الحضاري؛

يتشعب الحديث في هذا المحور إلى ثلاثة اتجاهات، تتناول شخصية د. إحسان في أبعادها: التراثي، والغربي، والحداثي.

ولكن، قبل اللوج إلى هذه الأبعاد، أحب أن أشير إلى إصرار الرجل على البقاء بعيدا عن الحزبية والسياسية، فانصرف كلياً إلى العلم والثقافة (134).

غير أن انصرافه عن السياسة لا يعني انسلاخه عن واقعه. ويظهر ذلك بجلاء في موقفه من الشعر الذاتي،

Archetypal Patterns in Poetry
أثره الواضح في اتجاهه نحو النقد النفسي، فكتب «بحثاً موجزاً عن الجاحظ وعن مقدرته في إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات مجتمعه». كما كان لتلك القراءات النفسية أثرها أيضاً فيما نظم من شعر، إذ اتجه «إلى نظم مقطعات تصور أحوالاً نفسية متباينة» (151). أما نظريته إلى المستشرقين فمعتدلة متأثرة بمنهج الموضوعي والحواري، فهو لا يأخذ برأيهم دون مناقشة (152).

ومن خلال ثقافة الرجل التراثية والغربية الشاملة ينطلق نحو الحداثة العربية، فيرى أن «الثقافة الأدبية العربية لا توصل الدارس إلى العلوم الحديثة، ولهذا يظل صاحبها بعيداً من زاوية علمية عن الشؤون الاجتماعية والاقتصادية والأنثروبولوجية، بل والألسنية الحديثة وعن المدارس الفلسفية الحديثة. وهي اتجاهات لا تستطيع أن تعوضها القراءة الحرة غير المنظمة» (153).

لهذا نجده يحاول أن يقيم تلك المعادلة بين القديم والحديث، متابعاً ما يجد في الأدب العربي الحديث رغم حبه التراث وانشغاله بالتحقيق (154). لقد شغله هاجس المعاصرة، فإذا به وهو يعيد النظر في مسيرته الفكرية يشعر بأنه لم يعيش عصره. وذلك لسببين الأول، أنه نشأ في عصر فرويد الذي ندد بالكبت، في حين كان (إحسان) يعيش مع الزهاد الذين يرون في قمع الرغبات طريقة مثلى في الحياة. والثاني، أنه انصرف

يكون قديماً أو حديثاً، إذ مطلبى الوحيد فيه الجودة الإبداعية» (143). ويظهر البعد الغربي باكراً في شخصية الرجل، فنجده يترجم شعراً عن الانجليزية وهو في الصف الثاني الثانوي (144). وفي الكلية العربية يتعرف على الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر، ويترجم كتاب الشعر لأرسطو، ويتعلق بالشعراء الانجليز الرومنطيين (145)، كما يتعلق بمسرحيات شكسبير، وبخاصة مسرحية هاملت التي لوّنت حياته بلونها الخاص (146)، وذلك: أ- إذ أفهمته حدود موهبته وأنه يجب أن يتحاشى كتابة مسرحية. ب- في نظريته إلى المرأة.

ج- في المشكلة الهاملتية الكبرى، إذ لم يكن هاملت «يملك خياراً بين أن يكون أو لا يكون، إذ كان قد وقع متأرجحاً بين المتناقضات المتجددة». د- في ثورته على والده في قضية زواجه (147).

ولا يكاد يوازي أثر مسرحية هاملت في نفسه غير كتاب اشبنغلر (تدهور الحضارة الغربية) (148). أما شعر كاتلوس الروماني فترك أثره فيه هو الآخر، فترجم مقاطعه، واكتسب نزعة هجائية حولها إلى نقد اجتماعي، ورسّخ لديه صورة المحبوبة الغادرة والزوج المخدوع، واتجه بتأثيره إلى نظم مقطعات سماها (أشواك) (149). وكان للجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والانجليزي سحره الذي جذب إليه (150).

ولقراءاته في علم النفس، وبخاصة كتاب مود بودكين: The

متواضعة، فهو يقر بأنهم وإن اطلعوا على هذه المدارس الجديدة، لم يتجاوزوا الاطلاع إلى العرض والتطبيق (162).

وهذا هو رأيه أيضا في واقع النقد العربي الحديث. «فإنك إذا استثنيت البنيوية وجدت الموضوعات الأخرى مثل التفكيكية والحادثة وما بعد الحادثة... إلخ مجرد عناوين مستمدة مما يردده النقاد في الغرب، وليس لها أي صدى في واقعنا العربي سوى الشهوة للتشبه بمن بلغوا إليها» (163).

فالحادثة، «إذا استثنيت الشعر، لم تطرق مجالات حياتنا الأخرى» (164). ويعود هذا التقصير في حياتنا النقدية إلى «أننا لا نملك المصطلح النقدي الذي خلقتة هذه الاتجاهات. ولا يمكن بغير مصطلح محدد نقل مدلولات تلك العناوين وما تفرع عنها، وجعلها مادة للحوار الفكري بين المثقفين». لهذا يخلص إلى «أننا سنظل متأخرين في ميدان النقد عقدا أو عقدين من الزمان أو أكثر» (165).

فإذا كانت الترجمة قد أدت دورها في الماضي، فإن «معظم ما يترجم اليوم من النقد أشبه بأشباح للأصول التي تُرجم عنها» (166).

غير أن الناقد لا يستسلم لليأس، فهو يحكي في سيرته حكاية الماضي، ويطرح في الوقت نفسه رؤيا مستقبلية قوامها الإيمان بمقدرة الأجيال القادمة على أن تدرك مصالحتها. لهذا يرفض أن يُسقط مفهومات عصره على عصور تالية (167).

في دراساته إلى نقد الشعر، في حين عصرنا عصر الرواية (155).

ثم يضيف إلى ذلك سببا ثالثا، هو بعده «عما يدفعه بسمه عصره»، ويعني بذلك انصرافه عن وسائل الإعلام من سينما وتلفزيون، وعن كل ما يشغل الناس مما يتصل بها (156). لكن هذا لا يعني أنه كان بعيدا عن عصره، فهو مدمن على قراءة الرواية (157)، منشغل بالتدريس والتأليف والتحقيق. ولعل لالتزامه بعمله وصدقه فيما ندب نفسه له أثرهما في ذاك الانصراف.

ومن تجاربه الريادية في النقد دراسة شعر البياتي (158)، وإصداره كتابا عن (فن الشعر) وآخر عن (فن السيرة)، كما ترجم مع الدكتور محمد يوسف نجم كتابا نقديا تبرز الجانب التطبيقي في النقد إلى جانب وضع بعض الأسس النظرية (مثل: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن، ومناهج النقد الأدبي لديفيد ديتشن). وترجم بمفرده عدة كتب في الميدان نفسه، منها كتاب عن إليوت لماتيسن، وكتاب عن همنغواي لكارلوس بيكر (159).

لكنه، برغم هذه الجهود، يعترف بأنهما (هو ونجم) لم يبلغا مرحلة الثورة الحديثة في النقد الأدبي الحديث المتصل بالبنيوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والحادثة، وما بعد الحادثة (160). فالنقد بالنسبة إليه «ميدان واسع سريع التجدد والتحول وليس في مقدورنا أن نعيش عصرنا وعصر الأجيال التالية لنا» (161). وفي هذا الموقف نظرة موضوعية

خاتمة

مكونات النقد الحديث، أي من حيث كونه نشاطا لغويا يعبر عن النشاط الذهني والعملي في حياة المترجم له.

وهكذا تسهم السيرة الذاتية في الكشف عن مكونات النقد الأدبي في القرن العشرين. فالسيرة تاريخ، والناقد موضوع هذا التاريخ (171)، يعرض في سيرته عرضا قريبا من الصدق الواقعي (172) نشاطه العلمي والعملية، ورؤاه المستقبلية، فيقدم لنا بذلك صورة عن عصره، تساهم في إضاءة مشروعه النقدي من جهة، وفي إضاءة واقع النقد والثقافة في عصره من جهة ثانية (173).

لقد التزم الكاتب في سيرته منهج الصدق (168)، فعرض أحداث حياته ومواقفه الفكرية بأسلوب بسيط، مراعيًا التدرج الزمني (169)، متجنبًا للمرة الأولى ما ألفه من «أسلوب قائم على الإيجاز والإيماء والعبارة المكتنزة، وأثر أسلوبا سرديا بعيدا عن المستوى الشعري ذي الجزالة المتعمدة، رغبة في أن تصل هذه السيرة إلى جمهور كبير متنوع» (170).

وفي هذا الكلام تحليل واضح للعامل اللغوي، من حيث كونه أحد



- (1) أدب السيرة الذاتية 86، والقول لكارلايل.
- (2) م. ن 21.
- (3) م. ن 13-14، والكلام للدكتور جونسون.
- (4) م. ن 4.
- (5) م. ن 47.
- (6) م. ن 26، وهذاما يذهب إليه أيضا إحسان عباس، إذ يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل «لأن معرفة الماضي إنما تتم وتفيد بقدر ما تسهم في إدراك الحاضر والمستقبل» (م. ن 115 نقلاً عن (فن السيرة) للدكتور إحسان عباس ص 4).
- (7) م. ن 115.
- (8) م. ن 5، نقلاً عن حسين فوزي النجار: التاريخ والسير 62.
- (9) م. ن 5-6.
- (10) م. ن 6.
- (11) م. ن 24.
- (12) م. ن 6، ويشرح في ص 134 ما يقصده بمصطلح (الأعلى) أو (الفوق)، فيقول: «... فنحن نشعر بأن للموجود البشري بُعداً رأسياً هو الذي يجعل منه أسمى من أي شيء ميتافيزيقياً. وهذا البعد الرأسي هو الذي يكشف له عما في الطبيعة والتاريخ من نقص أو عدم اكتفاء».
- (13) م. ن 7.
- (14) انظر م. ن 11، 18.
- (15) م. ن 111.
- (16) م. ن 15.
- (17) م. ن 12.
- (18) م. ن 2.
- (19) م. ن 19.
- (20) م. ن 20.
- (21) م. ن 21.
- (22) م. ن 23.
- (23) م. ن 30.
- (24) م. ن 23.
- (25) انظر م. ن 147-148.
- (26) م. ن 130.
- (27) م. ن 134.
- (28) م. ن 148.
- (29) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/36، 67.
- (30) م. ن 1/35.
- (31) النقد السيري 86-87، هذا في حين يلح آخرون على أهمية السيرة في نقد الأدب، وعلى دور النقد السيري، ومنهم سانت بوف في أحاديث الاثنين (أدب السيرة الذاتية 147).
- (32) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/15.
- (33) م. ن 1/16.
- (34) أدب السيرة الذاتية 27.
- (35) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/16.
- (36) م. ن 1/16.
- (37) أدب السيرة الذاتية 47.
- (38) م. ن 58.
- (39) أصدر نشرة محققة من معجم الأدباء لياقوت م. ن 261.
- (40) غربة الراعي، سيرة تطرح مفهومها آخر للجرأة، 64. فجاءت هذه السيرة صورة العالم الذي أمضى عمره في خدمة الثقافة العربية، مضحياً من أجل العلم والحقيقة (م. ن 65).
- (41) غربة الراعي 5.
- (42) م. ن 206، فكانت غربة الراعي غربة حياة أولاً، مكتوبة بمزيد من تحكم الوعي وانضباط الذات. وهي غربة مفكر في عصره (وليس عن عصره). (غربة الراعي والسيرة الذاتية 35).
- (43) غربة الراعي 45. وقد استمر هذا الهدوء سمة مميزة لشخصيته. ففي عام 1939، ومع حمى الدراسة بين الطلاب كان هادئاً، يقرأ باعتدال، لأن كثرة القراءة تفقده الثقة في نفسه. (م. ن 122).
- (44) م. ن 16، وقد تطورت نظرته إلى الدين

أيضا خشيته من خمر الشهرة الشعرية.
(م. ن. 164).
(67) م. ن. 228.
(68) م. ن. 79.
(69) م. ن. 75، 92، وكان لمكتبة جامعة القاهرة ومكتبته الخاصة فيما بعد أثر كبير في تثقيفه. (م. ن. 177، 243).
(70) م. ن. 92-93.
(71) م. ن. 102، وتجدر الإشارة هنا إلى أثر نقد الرافي لشوقي في نفس إحسان، حتى تمنى أن يبلغ إلى مستوى هذا النقد ذات يوم. (م. ن. 92-93).
(72) م. ن. 104، ونجده في مرحلة من مراحل التحصيل يسعى إلى تعلم العبرية (م. ن. 167)، كما يدرس الإيطالية ليتمكن من قراءة ما يتصل بموضوع الماجستير. (م. ن. 186).
(73) م. ن. 122.
(74) م. ن. 130-131.
(75) م. ن. 130.
(76) م. ن. 136-137، ومع الثقافة العالمية المتنوعة، يعود إلى التراث العربي، فيقرأ طبقات الشعراء لابن سلام، ويتتبع الأحكام النقدية في معجم الأدباء لياقوت. (م. ن. 161).
(77) م. ن. 138-139.
(78) م. ن. 159-160، فهو في ذلك كله لم ينقطع أبداً عن نظم الشعر وترجمته.
(79) م. ن. 177، 228.
(80) م. ن. 169، فهو برغم إيمانه بالتحخصص الجامعي الدقيق يكره الانغلاق المطلق، فيقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد. (م. ن. 228).
(81) م. ن. 178.
(82) م. ن. 179.
(83) م. ن. 172.
(84) م. ن. 263.
(85) م. ن. 17.
(86) م. ن. 84، 86.
(87) م. ن. 55.
(88) م. ن. 171، والعامل الثاني هو الهدوء العقلاني بحكم التربية المدرسية.

فيما بعد، فيقول: «فأنا أعتقد أن الدين - في جانب منه - أوامر يتلقاها الإنسان بالقبول دون أن يفكر في الحكمة الكامنة وراء كل منها، ولكني مثل ابن حزم - لا يكف فكري عن التأويل والقياس وتجاوز الظاهر في الأمور غير الدينية». (م. ن. 217).
(45) م. ن. 103.
(46) م. ن. 127.
(47) م. ن. 135.
(48) م. ن. 170.
(49) م. ن. 179.
(50) م. ن. 117-118.
(51) م. ن. 47، 123.
(52) م. ن. 129.
(53) م. ن. 190.
(54) م. ن. 47، فحذف كل ما نظمته بين سنتي 1930-1941.
(55) م. ن. 114-115.
(56) م. ن. 167.
(57) م. ن. 193، 197.
(58) م. ن. 195.
(59) م. ن. 199.
(60) م. ن. 207-208.
(61) م. ن. 208.
(62) م. ن. 150، وتتجلى هذه المثالية في رغبته في أن يكون قدوة لأهل قريته في متابعة التحصيل العلمي. (م. ن. 55).
(63) م. ن. 156-158، ولا سيما في المرأة.
(64) م. ن. 240، ويرى جان طنوس في حبّه العمل هذا تعبيراً عن غربته النفسية، فيقول عن السيرة: «... فهي ليست غربة مكانية وحسب، وإنما هي غربة نفسية لم يستطع فيها إحسان عباس أن يحقق نفسه عبر خروجه على الأنا الجماعية الرجسية. ولذلك نراه يألّف الحزن ويحاول نسيان النفس من خلال العمل المتواصل». (غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية 182).
(65) غربة الراعي 233.
(66) م. ن. 263، ومن نماذج هذا التواضع

- (89) م. ن 140. (120) م. ن 188.
- (90) م. ن 19. (121) م. ن 209-210.
- (91) م. ن 159. (122) م. ن 199.
- (92) م. ن 36. (123) م. ن 217.
- (93) م. ن 163. (124) م. ن 213.
- (94) م. ن 172. (125) م. ن 203.
- (95) م. ن 183. (126) م. ن 236.
- (96) م. ن 213. (127) م. ن 237.
- (97) م. ن 243. (128) م. ن 227.
- (98) م. ن 36. (129) م. ن 227-228.
- (99) م. ن 109. (130) م. ن 247.
- (100) م. ن 138 وما قبلها. (131) م. ن 244-249.
- (101) م. ن 171. (132) م. ن 249.
- (102) م. ن 177-178. (133) م. ن 261-262.
- (103) م. ن 103. (134) م. ن 150، 261.
- (104) م. ن 104. (135) م. ن 190.
- (105) م. ن 114-115. (136) م. ن 240.
- (106) م. ن 129. (137) م. ن 92.
- (107) م. ن 130. (138) م. ن 161.
- (108) م. ن 135-136. (139) م. ن 160، 213.
- (109) م. ن 150، وهو لم يكن مثاليا بطبيعته. (140) م. ن 217.
- ثم إن هذه المثالية المكتسبة ازدادت مع غرقه (141) م. ن 228.
- في حوارات أفلاطون وإيغاله في المنهج (142) م. ن 233.
- الشعري. (143) م. ن 231.
- (110) م. ن 177-178. (144) م. ن 104.
- (111) م. ن 178-179. (145) وبخاصة وورد زورث الذي تأثر به
- (112) م. ن 211. في قصائده في ابنته نيرمين. (م. ن 165).
- (113) م. ن 212، ولعله أفاد من منهجه فيما (146) م. ن 130-131.
- دعا إليه من وجوب إطالة التأمل في القصيدة (147) م. ن 134.
- قبل الحكم عليها. (م. ن 251). (148) م. ن 160.
- (114) م. ن 171. (149) م. ن 139.
- (115) م. ن 147-148. (150) م. ن 139.
- (116) م. ن 193، 195. (151) م. ن 159-160.
- (117) م. ن 259-260، ويذكر من أصدقائه (152) م. ن 195.
- محمود السمرة وناصر الدين الأسد ومحمد (153) م. ن 169.
- عصفور وفهمي جدعان وإبراهيم السعافين. (154) م. ن 227-228.
- (118) م. ن 102، 143، وللكلية العربية دورها (155) م. ن 230.
- في تمتين عرى الصداقة بينه وبين الزملاء. (156) م. ن 230-231.
- (م. ن 141). (157) وقد ترجم في العقد الماضي بمشاركة
- (119) م. ن 180. أخيه بكر كتابا في «أبعاد الرواية الحديثة».

سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 66).
 (169) غربة الراعي 169.
 (170) م.ن 6-7.
 (171) يقول ماجد السامرائي: «الحياة هنا (في السيرة الذاتية) تكون قد تحولت إلى نص أو عمل. وبقدر ما يبحث كاتب السيرة الذاتية عن «معناه» الحقيقي فيما يكتب، فإنه يحول الكتابة ويتحول بها إلى بحث في هذا «المعنى» الذي نجده فيما يكتبه». (غربة الراعي والسيرة الذاتية 34).
 (172) يقول في ذلك: «عندما كتبت السيرة حاولت أن أجمع بين شيئين: بين أن أقول الحقائق التاريخية، وبين أن أبني بناء له بعض سمات الرواية». (حوار مفتوح 87).
 (173) لهذا يقول جان طنوس: «إن غربة الراعي) يبقى رمزا كبيرا لمعاناة الكثير من المثقفين العرب في تلك الحقبة، وهو يدل على محاولة مثقف كبير وناقد مبدع للخروج من قوقعة النرجسية ومعاينة الحياة في قيمها الخالدة». (غربة الراعي أو غربة المثقف 183).

كما كتب في نقد القصيدة القصيرة في الأردن. (م.ن 261) ويقول في أحد الحوارات معه: «أعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو الرواية، ومعها الرحلات واليوميات والسير». (حوار مفتوح مع إحسان عباس 87). ومع ذلك، ظلت الرواية بعيدة عن جهوده النقدية. (غربة الراعي 235).
 (158) غربة الراعي 232، ويرى إبراهيم نصر الله فيه مناصرا حقيقيا «للتجديد في الأدب العربي، وخاصة الشعر الحديث». (غربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 64).

(159) م.ن 234.
 (160) (161) (162) (163) م.ن 235.
 (164) (165) (66) م.ن 236.
 (167) م.ن 266.
 (168) غير أن صدقه لم يبلغ درجة الصراحة الفضائية، هذا برغم تحمسه في الشباب للصرخة الكلية في كتابه السيرة الذاتية (م.ن 6، وحوار مفتوح 87، وغربة الراعي

مصادر البحث ومراجعته

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- 1- أدب السيرة الذاتية - ت.أ. د. عبدالعزيز شرف، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط 1، القاهرة، 1992.
- 2- حوار مفتوح مع إحسان عباس - مجلة الجديد، العدد 12، شتاء 1996.
- 3- غربة الراعي - ت.أ: إحسان عباس، دار الشروق، ط 1، عمان، 1996.
- 4- غربة الراعي والسيرة الذاتية - ت.أ: ماجد السامرائي، مجلة الجديد، العدد 14، صيف 1997.
- 5- غربة الراعي، سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة - ت.أ: إبراهيم نصر الله، مجلة الجديد، العدد 16، شتاء 1997.
- 6- غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية - ت.أ: جان نعوم طنوس، مجلة الطريق، العدد 4، السنة 57، 1998.
- 7- في النقد الأدبي العربي الحديث - ت.أ: د. عبد النبي اصطيف، ج 1، مديرية الكتب الجامعية، جامعة دمشق، 1990 - 1991.
- 8- النقد السيري والنقد الحديث - ت.أ: خالد عز الدين القر، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 367، نيسان 1994.

التحليل البنوي

للسرد الروائي

• بقلم محمد عزام

كثيرة هي مناهج التحليل الروائي، فبعضها يعتمد الانطباع والتأثير، وبعضها يعتمد العلوم الإنسانية كالمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية المتداولة، والتي كانت تستعير مفاهيمها وأدواتها من حقول معرفية (خارجية) كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وتسقط منجزات هذه العلوم على النص الأدبي، بشكل تعسفي، مما يجعل حضور هذه العلوم، في التحليل الأدبي، أكثر من حضور النص الأدبي ذاته. لكن (المناهج الداخلية) للتحليل الأدبي جاءت بديلاً عن (المناهج الخارجية)، وتجاوزاً لها في آن، وثورة جذرية تسد حاجة ماسة في النقد الأدبي. ومن أهم هذه المناهج الداخلية: (المنهج البنوي) الذي

الأدبي شكلاً ومضموناً، وقالت إن الخطاب الأدبي يتميز ببروز (شكله).

وقد عالج توماشيفسكي Toma-chevski (1890 - 1959) (الحوافز) Motifs معالجة جذرية فرأى أن القصة تُعد (تيمة) The'me تتألف من (وحدات) كبرى، تتألف بدورها من (وحدات) صغرى هي (الجميل) التي يتألف منها السرد. وهذه الجمل تشكل (الحوافز)، إذ كل جملة تتضمن حافزاً خاصاً بها. وبعض هذه الحوافز (حر) يمكن الاستغناء عنه، وبعضها (مشارك) لا يمكن الاستغناء عنه، كحافز ظهور المسدس مثلاً (1).

كما وضع فلاديمير بروب V. Propp (1895 - 1970) كتاب (مورفولوجيا الحكاية) عام 1929 انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، وليس على تصنيفات (الموضوعاتية)، وتوصل إلى أن في الحكاية عناصر ثابتة هي أفعال الشخصيات، وسماها (الوظائف)، وعناصر متغيرة هي أوصاف هذه الشخصيات. وقد جمع بروب هذه (الوظائف) الثابتة في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد لا ترد كلها في كل قصة، وإن ما يرد منها في القصة لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، وحصر مهمة الدارس في استنباط هذه الوظائف.

وقد استفاد النقد البنيوي مما توصلت إليه الأبحاث الشكلانية الروسية، وعلى الخصوص في (الوظائف) و(الحوافز)، فاعتبر

يبحث عن (بنيات) النص الأدبي، و(أنساقه)، و(علاقاته) و(نظامه)، و(قوانين) تبنيه.

وسنعالج في هذه المقالة ثلاثة موضوعات هي:

- 1- التحليل البنيوي للرواية.
- 2- مكونات السرد الروائي / أو القراءة الداخلية للرواية.
- 3- التحليل البنيوي التكويني للرواية / أو القراءة الخارجية للرواية.

١- التحليل البنيوي الشكلي للرواية

تشكل (المدرسة الشكلانية الروسية) أحد المصادر الهامة للنقد البنيوي. وقد تألفت هذه المدرسة بين عامي 1915 و1930، ثم انطقت بسبب قرار المنع الذي حل جميع الجمعيات الأدبية في الاتحاد السوفياتي، ولم تأخذ حقها من التقدير إلا بعد أن ترجم تودوروف تصورها إلى الفرنسية عام 1964 تحت اسم (نظرية الأدب). وقد ضمت عدداً من الألسنيين والنقاد، من أشهرهم: شكوفسكي، وياكوبسون، وبروب. وتتجلى نظريتها في معارضتها للذاتية والرمزية والنقد الواقعي والإيديولوجي الذي كان سائداً آنذاك. واسترشدت بمبدأين، أولهما: إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل (الأدبية) أي بما يجعل من النص الأدبي أدبياً، ومن هنا اهتمامهم بالنص الأدبي وحده، من دون مرجعه النفسي والاجتماعي والتاريخي، وثانيهما يتعلق بمفهوم (الشكل)، فقد رفضوا النظرية النقدية التقليدية التي تجعل للنص

و(نظام) من الدلالات والرموز التي تعيش داخل النص وحده .
 كما يتجاهل النقد البنيوي (المعنى) في الأدب، فالقصة مثلاً عنده، هي مجموعة من (الجميل) يمكن أن تدرس حسب مستوياتها الصوتية، والتركيبية، والدلالية .. والرواية هي (الوظائف) التي تعبر عن أعمال الأبطال، وهي ثابتة على الرغم من تعدد الأشخاص، ولذلك ينبغي تحديد هذه الوظائف قبل الانتقال إلى المكونات السردية الأخرى كوجهة النظر، وبنية الزمان والمكان وباقي التقنيات السردية .
 هكذا يظهر النقد البنيوي نقداً (علمياً) محايداً، حين يخلص النقد من أهواء الناقد وانطباعاته، ومعتقداته الخاصة، كما يخلص النص من ظروفه النفسية والاجتماعية، ويسبغ العلمية على النقد، حين يستعمل الألفاظ الدقيقة المحددة في الوصف، مبتعداً عن الألفاظ العامة الفضفاضة، وعن الانطباعات الذاتية والتأثرية .
 وقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينات، مع ظهور العدد الثامن من مجلة (تواصلات) الفرنسية عام 1966، الخاص بالتحليل البنيوي، وفيه دراسة تودوروف عن (مقولات السرد) التي يتحدث فيها عن صيغ السرد، رابطاً إياها بجهاته، وزمنه، ثم طور تودوروف منطلقاته في كتابه (البويطيقا) حيث استفاد من جيرار جنييت في تحليل الخطاب الروائي، واقترح جرداً يسمح بتكوين شبكة وصفية تشمل ثلاثة وجوه للنص الأدبي، تشكل

النص (بنية ذات دلالة)، وحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده، واستبعد عنصريين أسهما كثيراً في الابتعاد عن (أدبية) الأدب هما: المبدع، والظرف الاجتماعي . وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص، بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية التقليدية، من مثل: الأبحاث السوسولوجية، والسكولوجية، والبيوغرافية... إلخ كما أنه لا يعني بأغراض الكاتب أو بمقاصده، وبنجاحه أو إخفاقه في توصيل (رسالته) . وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته، فيركز على النص وحده، دون أية افتراضات سابقة، ويبحث في نظامه، وعلاقاته، ومستوياته، وأنساقه، وبنيته . ومن هنا ابتعاد النقد البنيوي عن إصدار أحكام القيمة على العمل الأدبي واكتفاؤه بالوصف .
 وبما أن (البنية) هي (الوظيفة) فليس افتراض مرتبط ب (الوظيفة) فليس من بنى ثابتة، وإنما البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن، ونموذج عقلي يقيمه الدارس ليفهم على ضوئه النص المدروس، وعلى الباحث أن يفترضها، ثم يصف (البنية السطحية) للعمل الأدبي، وبعدها يصف (البنية العميقة) للنص، وهي مجموع (العلاقات) التي تجعل من العمل الأدبي (أدبياً)، دون شرح هذه العلاقات، أو تفسير النص في ضوء واقعه النفسي أو الاجتماعي، لأن الأدب عند البنيويين، مستقل عن ظروفه الاجتماعية، والنفسية، فهو (بنية) مستقلة)،

مستويات نقد النص، هي:

1 - المستوى اللفظي الذي يدرس الثوابت التي تتم وفقا لها دراسة الأحداث والوقائع الخاصة بالتجربة، من وجهة نظر أسلوبية وزمنية، وكذلك وجهة نظر المؤلف وهي رؤيته الذاتية أو الموضوعية.

2 - المستوى التركيبي الذي يدرس العلاقات التي تقوم بين الوحدات الصغرى في النص، كما في دراسة بروب المشهورة للحكايات الشعبية الروسية.

3 - المستوى الدلالي الذي يدرس الثيمات، والرموز، والاستعارات، وي طرح مسألة العلاقة بين النص والواقع.

وأما التحليل البنيوي على أساس (الوظائف) بعد بروب، فأشهر من عالجه وطوره، هو الناقد الفرنسي المشهور رولان بارت (1915-1980) الذي يعد أبا النقد البنيوي، وهو ينطلق في تحليله البنيوي للسرد من لغة القصة، ثم يحلل الوظائف، فالأعمال، فالإنشاء، فنظام السرد.

في (لغة السرد) تُعد (الجملة) هي (الوحدة) الأخيرة في الألسنية، وهي موضع الاهتمام، والقسم الأصغر الذي يمثل النص بأسره. وبما أن السرد (جملة) كبرى، فإن الألسنية توفر للتحليل البنيوي للسرد مفهوما خاصا يكمن في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ما هو جوهري في كل نسق معني، وتسمح بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات.. ويمكن للدارس أن يحلل (الجملة) ألسنيا عبر المستويات: الصوتية، والنحوية، والسياقية..

وأما (الوظائف) التي يعتمد عليها بارت (وحدات) تكون أشكال السرد، فإنه لا يحصر (الوظيفة في (الجملة) فقد تكون (الوظيفة) عنده في (كلمة) من الجملة، كما في كلمة (أربعة) مثلا حيث يستعملها الكاتب ليشير إلى أجهزة الهاتف إلى جانب الشخصية، فتدل على مستواه الاجتماعي. وأما تحليل الخطاب الروائي على أساس الفاعلين (أو العوامل فلعل غريماس Greimase (1918-1992) هو أول من أشار إليه، حين اقترح تصنيف الشخصيات حسب أفعالها، كبروب، وسماها (العوامل) وعني بها الأشخاص لا ككائنات نفسية تتمتع بمزايا خلقية، وإنما كمشاركين لهم مكانتهم ومواقعهم داخل القصة. وهذا يعني أن النظر إليهم إنما يتم كوظيفة نحوية؛ فتحديد الشخص بالعمل الذي يقوم به إنما ينبع من مفهوم نحوي، إذ ليس هناك، في السرد، من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل.

والرواية - عند غريماس - هي مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات (= العوامل) التي تصل عددها إلى ستة، وهي: العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل المرسل، والعامل المرسل إليه، والعامل المساعد، والعامل المعاكس. ومن الواضح أن هذا التصنيف مستمد من تصنيف بروب للشخصيات بحسب أدوارها ووظائفها، فقد صنفها بروب في ستة أيضا وهي: البطل، والبطل المزيف، والمساعد، والأم، والمانح، والمغتصب. وهكذا نجد التحليل البنيوي الشكلي وقد توزع في اتجاهات

وعديدة: بعضها يعتمد التحليل على أساس (الوظائف) كما فعل بروب، وبارت، وبعضها يعتمد التحليل على أساس (الفاعلين أو العوامل) كما فعل غريماس، وبعضها يعتمد التحليل على أساس (المستويات) كما هو لدى تودوروف، وهناك التحليل السردى الخاص بجينيت، وتحليل الأسطورة كما هو لدى شتراوس. وكلها اتجاهات تنضوي تحت مظلة البنيوية الشكلية، وإن تفرعت حسب كل دارس نقدي.

2 - مكونات السرد الروائي أو القراءة الداخلية للنقد الروائي

1 - الشخصية الروائية / أو البطل الروائي:

إذا كانت (الشخصية) الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في الرواية التقليدية، حيث كان لها وجودها المستقل عن الحدث، في العصر الذي صعدت فيه البرجوازية التي نادت بالسمات الشخصية من مثل: الحرية، والذاتية، والانطلاق، والمساواة، والتحرر... إلخ. فإن قيم المجتمع البرجوازي قد تخلخت فيما بعد، وانعكس ذلك على القيم الفنية، فأصبح (البطل) عند كافكا مثلاً دون اسم، أو هو رمز، أو حرف (كما في روايته القصر). وغير بيكيت اسم بطله في الرواية نفسها، وسمى فولكنر شخصية، باسم واحد في رواية واحدة، وصرح غرييه بأن العصر الحالي الآلي هو عصر (الشخص - الرقم) ولاحظ رولان بارت (موت البطل) حيث أصبحت البطولة للمكان (لبطولة الأشياء) أو للزمان (كما في الروايات النهرية)، أو للحيوان (كما في الصرصار لكافكا).

1 - (البطل الإيجابي) الذي يعمل من أجل تغيير واقعه ومجتمعه نحو الأفضل، وقد أفرزته بعض العقائد والإيديولوجيات. ولكن أفلس مؤخرًا، بسبب الإحباطات على المستوى المحلي، والانهيئات على المستوى العالمي.

2 - (البطل السلبي) الذي يعمل من أجل تأييد السائد، واستغلال الوضع إلى أقصى حد ممكن لصالحه، إنه (البطل الفهلوي) الذي يدوس القيم، ويصعد على أشلاء الضمائر، لتحقيق أنانيته وأطماعه ومن الواضح أن البرجوازية بشقيها قد أفرزت مثل هذا البطل (2).

3 - (البطل الإشكالي) الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط، ولكنه لا يجابه كالبطل الإيجابي، ولا يلغ في فساد الواقع كما يفعل البطل السلبي، وإنما يكتفي بالرغبة في الإصلاح، وينظر إلى «روما» وهي تحترق. وغالبًا ما يكون هذا البطل مثقفًا، ولكن دون فاعلية (3).

وعن كل واحد من هؤلاء الأبطال الثلاثة يمكن أن يوضع كتاب.

أما (اسم) الشخصية فغالبًا ما يختزل صفاتها، وغالبًا ما يسعى الكاتب إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن أعمالها: فمن المناسب مثلاً أن يكون اسم الشخصية الخيرة، فاضل، وحسن، ومحمود... إلخ. ومن غير المناسب أن يكون اسم الشخصية الشريرة مثل ذلك، إلا إذا أراد الكاتب المفارقة أو التباين.

2- وجهة النظر / أو المنظور

الروائي:

وهي الطريقة التي يعتبر بها الروائي الأحداث عند تقديمها، ويمكن تصنيفها في ثلاثة أنواع، هي:

1- الرؤية الداخلية، وتتجلى في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم، وفي روايات السيرة الذاتية.

2- الرؤية الخارجية، وتتجلى في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

3- الرؤية المتعددة، وتتجلى في الروايات التي تصور الصراع الحياتي والفكري.

والنص الروائي، مهما كان أحادي الرؤية، فإن رؤى أخرى لا بد أن تتسلل إليه، من خلال الحوادث المتبادلة بين الشخصيات المختلفة، أو من خلال الرؤية الفكرية للكاتب، والتي قد تتعارض مع رؤى بعض شخصياته.

وقد لا يتكلم الروائي بصوته ولكنه يفوض (راويًا) تخيلًا يتوجه إلى قارئ تخيلي. وهذا (الراوي الثاني) هو (الأنا الثانية للكاتب). وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. ولكن المهم هو التمييز بين الكاتب والراوي: (فالكاتب) هو خالق الراوي، ولكنه لا يظهر ظهورًا مباشرًا في النص، أما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، وقناع يتستر وراءه الكاتب لتقديم أعماله. ولعل الناقد الفرنسي جان بويون أوضح من عالج (المنظور الروائي) عندما اختزل (وجهات النظر) في ثلاث، وهي:

1- الرؤية مع، وهي رؤية الشخصية المركزية.

2- الرؤية من الخلف، وذلك من

خلال التذكر والتداعي، والراوي هنا ليس خلف شخصياته، وإنما هو فوقهم، دائم الحضور.

3- الرؤية من الخارج، وذلك من

خلال الوصف، أو السلوك، كما هو ملحوظ.

ثم جاء تودوروف فاعتمد هذا التصنيف، وأضاف إليه، وجعل تصنيفه ثلاثيًا أيضًا، وهو:

1- الراوي الشخصية، حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصية.

2- الراوي = الشخصية، حيث يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية.

3- الراوي الشخصية، حيث يعرف الراوي أقل مما تعرفه الشخصية.

ثم جاء جيرار جينيت فنقض كل هذه التصورات، وعوضها ببديل اختياري مجرد هي (التبئير) وجعله ثلاثة أنواع، هي:

1- التبئير الداخلي، وهو ثابت، ومتحول، ومتعدد.

2- التبئير الخارجي، وفيه لا يمكن معرفة دواخل الشخصية.

3- اللاتبئير ونجده في السرد التقليدي.

3- بنية المكان في النص الروائي:

على الرغم من أهمية (المكان) في الرواية كنموذج دال على الحياة، وكخلفية للأحداث، فإنه لم يحظ بالاهتمام اللازم من قبل النقد التقليدي. ولعل سبب الانصراف عن دراسته انشغال النقاد بالمضامين

وهو الطريقة التي يستطيع الكاتب بوساطتها السيطرة على عمله الروائي، وعلى أبطاله الذي يحركهم. 3- الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتبارها حروفا تحتل حيزا مكانيا من صفحة الورق.

4- بنية الزمان في النص الروائي:

الزمان عنصر أساسي في السرد الروائي، وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى. ومع ذلك فإنه ليس للزمان وجود مستقل في الرواية، وإنما هو يتخللها كلها.

ومع أن دراسة الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين مع الشكليات الروس، فإنها لم تأخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات، مع تبني المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية، من أهمها دراسة رولان بارت للسرد في تحليله البنيوي للحكاية، وبحث تودوروف في (مقولات الحكيم الأدبي) 1966، ودراسة جيرار جينيت عن (الزمن في البحث عن الزمن المفقود لبروست) 1972... وإذا كان الزمن يعني الوقت الماضي في الرواية التقليدية، فإنه أصبح يعني مدة القراءة أو التلقي في الرواية الجديدة، ذلك أن تماهيا بين زمن القصة وزمن القص، فإذا كان زمن القصة المحكية عامين، فإن زمن القص يومان مثلا، وزمن القراءة

الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية. ولكن عوض مؤخرأبحاث جادة في النقد الغربي، باعتباره عنصرا فاعلا في الشخصية الروائية، فقد يدفع بها إلى الفعل. ومن المعروف أن المكان يؤثر في السكان كما أن السكان يؤثرون في المكان بعلاقة جدلية.

بيد أن وصف المكان لم يعد يقتصر على التصوير (الفوتوغرافي) كما كان يفعل الروائيون الواقعيون، وإنما انتقل الاهتمام بالمكان لدى الرواد (الرواية الجديدة) إلى الموقع الأول، حيث جعلوا المكان بطلا جديدا يحل محل الشخصية، أو إلى جانبها، كما نجد في روايات آلان روب غرييه، بوتور، وناثالي ساروت وغيرهم من فرسان الرواية الجديدة.

ولعل أول إشارة للمكان في الرواية العربية جاءت من الروائي غالب هلسا الذي بدّل جهده في تعريب كتاب (جماليات المكان) لغاستون باشلار. ثم عالج الباحثون والنقاد هذا الموضوع من بعده: فخصصت له سيزا قاسم فصلا من فصول كتابها النقدي (بناء الرواية) 1985، ودرسه حسن بحراوي كأحد عناصر ثلاثة تشكل بنية النص الروائي، في كتابه (بنية الشكل الروائي) 1990، وصنف الحمداني حميد الفضاء المكاني في كتابه (بنية النص السردي) في ثلاثة أنواع، هي:

- 1- الفضاء كحيز جغرافي، ومكان تتحرك فيه الشخصيات.
- 2- الفضاء كمنظور أو كرؤية،

المنهج النقدي.

١ - سوسيولوجيا الرواية:

يُعد المفكر والناقد الهنغاري جورج لوكاش (G.. LukAcS (1971 . 1885)

من أبرز المنظرين الاجتماعيين الذين أرسوا قواعد (سوسيولوجيا الرواية) فقد وضع القواعد المنهجية والشمولية، والنمطية، والتقدمية.. إلخ. وهو ينطلق في تعريفه للرواية، من تعريف هيغل لها بأنها (ملحمة بورجوازية)، وهي عنده - انعكاس للواقع الاقتصادي والسياسي للمجتمع.

ثم جاء ميخائيل باختين (1895 - 1975) M.Bakhtime فأغنى (نظرية الرواية) بتفسير جديد يتمثل في فهم للنزاع الروائي يختلف عن فهم الماركسي (الأرثوذكسي)، فشجب (نظرية الانعكاس) المباشر التي تربط العلة بالمعلول بشكل آلي، وتجعل من الأدب تعبيراً اجتماعياً بحثاً تنعدم فيه خصوصية الأدب، وفضح علم الاجتماع الأدبي المبتذل الذي ركز على خصوصية الأدب وفرادته. كما خالف الشكليين الروس الذين اهتموا بـ (الشكل) الأدبي، واعتبروا (المضمون) محايداً. ففصلوا - بذلك - شكل الأدب عن مضمونه، ووقعوا في فخ المثالية، في حين رأى باختين أن الإيديولوجيا في الفن هي نظام دلالي، وتعبير اجتماعي مرتبط بما هو خارج الوعي الفردي، وأن الوعي الذاتي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعي الجماعي.

وقد درس باختين أعمال رابليه ودستوييفسكي، واستخلص منها شكلين من أشكال الرواية هما (الشكل

ساعتان، وهكذا تبدو ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي، هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

كما يمكن تصنيف الزمن في ثلاثة أنواع، هي:

١ - الزمن الخارجي، ويشمل: زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

2 - الزمن الداخلي، ويتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية.

3 - الزمن التخيلي، ويتعلق بزمن الشخصيات في الرواية، حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

أما أسلوب استخدام الزمن في الرواية فيمكن تصنيفه في نوعين: الإخبار القبلي، والإخبار البعدي. فالأول هو (الاستباق) أو تلخيص الأحداث المقبلة. وعلى الرغم من أن هذه التقنية تدمر التسوييق في الرواية، فإنها كثيراً ما تُستخدم في القصص المروية بضمير المتكلم، والترجمة الذاتية، والمذكرات، والثاني هو (الاسترجاع) وهو عودة الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه. وهذا يعني مستوى ثانياً من القص، حيث يتوقف السرد الذي كان متواصلاً، ليسترجع البطل ماضيه، ثم يعود إلى حاضره، وهي من التقنيات الحديثة في الرواية.

3 - التحليل البنيوي التكويني للرواية أو القراءة الخارجية للرواية.

نعرض هنا للمؤصلين لهذا الاتجاه في سوسيولوجيا الآداب، وللفضاءات الثقافية والاجتماعية لهذا

(الجانسينية)(4).

ورفض العالم من قبل الجماعة (الجانسينية) موجود أيضا لدى (نبلاء الرداء) الذي خيب العالم آمالهم، فرأوا في انهيارهم للعالم كله، مما اضطّرهم إلى تبني موقف جانسيني تجلى في الانسحاب من العالم.

وقد اهتم غولدمان بدراسة (بنية) النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر (أو رؤية العالم) عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب. والكاتب العظيم -عنده- هو المتميز الذي ينقل -فنيا- رؤية العالم عند المجموعة أو الطبقة التي ينتمي إليها، ويصوغها بطريقة واضحة وإن لم تكن واعية. ولذلك يطلق غولدمان على منهجه النقدي هذا اسم (البنوية التكوينية أو التوليدية): بنوية لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها. وتوليدية لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي أنه يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها.

وقد تركزت المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان على مفهوم (البنية الدالة)، ومفهوم (رؤية العالم)، و(الرؤيا المأساوية)، و(الوعي والواقع الاجتماعي)، و(الوعي الممكن) وهي الأسس التي اعتمد عليها في تطبيق منهجه النقدي.

الكرنفالي) الذي يعتمد على الثقافة الشعبية التي تعطي الضحك أهمية كبرى، في حين تعدد الثقافة الرسمية مبتذلا، و(شكل الرواية متعددة الأصوات) الذي يعتمد الحوار بين الكاتب وشخصه، فالنص الروائي ذو طبيعة حوارية تتصارع فيه الأصوات الإيديولوجية، وليس ثمة غلبة لإيديولوجية على أخرى، وركز على تجاوز القطيعة بين (الشكلية) المجردة والنزعة (الإيديولوجية) التي لا تقل عنها تجريدا.

أما الباحث الذي أرسى دعائم (المنهج البنيوي التكويني) فهو لوسيان غولدمان (1913-1970) الذي اعتمد مقولات أستاذه لوكاش، وطورها، فشغل النقد الأوروبي، كمافعل رولان بارت في النقد العالمي. وكتاب غولدمان (الإله الخفي:

دراسة في الرؤيا المأساوية لخواطر باسكال ومسرح راسين) 1956 نال به درجة الدكتوراه في الآداب كما حصل له الشهرة الواسعة، وأثار كثيرا من الجدل والضجيج. وقد درس فيه غولدمان (الرؤيا المأساوية) في خواطر باسكال ومسرح راسين من خلال (البنيات) التصورية للنصوص المدروسة، واستخلاص (الكليات) العقلية والاجتماعية التي جعلت الواقعي ممكنا، في علاقة تبادلية بين الإبداع الفردي والحياة الاجتماعية. وقد توصل إلى أن (خواطر) باسكال ومآسي راسين ليست سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التي عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطها البرجوازية. وهي تعبير يتجلى في رفض العالم لدى

2- الفضاء الثقافي:

الأدب موقف. وهذا الموقف هو (إيديولوجيا) الكاتب التي تؤثر في (رؤيته) وتفسيره للعلاقات بين الناس. هكذا تقتحم (الإيديولوجيا) النص الأدبي، باعتبارها مكونا أدبيا. وإذا كان الكاتب يأخذ عن مجتمعه المكونات الثقافية، والأدبية، والفنية... إلخ. فإنه يأخذ- ضمنا- إيديولوجيا هذا المجتمع، ليدخلها في نصه.

ومع أن الذات المبدعة لها هامش غير قليل من الإبداع الفردي، فإن المجتمع له الدور الأكبر في عملية الإبداع الفني. إن صوت الكاتب (أو إيديولوجيته) موجود ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة في الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة، بحيث يتعذر تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب، ولن ينتبه القارئ إلى الصوت الإيديولوجي للكاتب إلا بعد أن يكون قد أنهى قراءة الرواية (5).

وتؤلف هذه الإيديولوجيا مع المكونات الثقافية، ورؤية المجتمع (النص الغائب) الذي هو نسيج من المستويات الفنية، والعلاقات اللغوية والداخلية التي تتحكم في بنيته، ومن هنا فإنه يمكن اعتبار النص شبكة تلتقي فيها نصوص غائبة متعددة: قديمة وحديثة ومعاصرة، وعربية وأجنبية، وثقافية وفنية واجتماعية وتاريخية... وذلك حسب المكونات الثقافية للكاتب، والتي هي (ذاكرته المفقودة) التي ينهل منها (وعيه) و(رؤيته). ومن هنا صدق قول جوليا كريستيفا: (إن كل نص إنما هو امتصاص أو

تحويل لنصوص عديدة).

3- الفضاء الاجتماعي:

الفن وثيق الصلة بمجتمعه الذي ولد فيه، ليس لأنه نوع من النشاط الاجتماعي فحسب، وإنما لأنه يعكس طبيعة العلاقات السائدة في المجتمع أيضا. وهكذا يعد العمل الأدبي تعبيراً عن فئة أو طبقة اجتماعية في مجتمع محدد تاريخيا. وهو يتضمن (رؤية) موحدة إلى العالم تنظمه.

وإذا كان ظهور الرواية في المجتمع الأوروبي قد ارتبط بسيادة الطبقة البورجوازية، باعتبار الرواية (ملحمة بورجوازية)، فإن الظهور المتأخر للبورجوازية العربية قد أضر ظهور الرواية نسبيا، على الرغم من أن هذه البورجوازية العربية متنافرة الأصول، لأنها بقايا طبقات منهاره، وشرائح من طبقات (صاعدة) بحيث لا يشكل هذا الخليط (طبقة) صافية تؤدي مهامها التاريخية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والقومية، كما فعلت البورجوازية الأوروبية في تصنيع مجتمعاتها وتقديمها. وقد عكس النص الروائي العربي هذا الخليط الهجين في المجتمع، وهذه الرؤيات المتنافرة والمتناقضة والقاصرة بنسب متفاوتة.

وهكذا ينطلق (المنهج البنيوي التكويني) من الفرضية التي تقول إن كل سلوك إنساني إنما هو محاولة لإعطاء جواب دلالي على موقف

الوعي والإدراك، ويتحول إلى (رؤية) للعالم. ومن هنا اعتبار المبدع واضعا للصياغة الفنية للوعي الجماعي، واعتبار النتاج الإبداعي ليس فقط من صنع مبدعه وحده، ولكنه موجود أيضا في فكر الجماعة التي يعيش المبدع بين أحضانها.

إن الاتجاهات البنيوية الشكلية قد وصلت إلى الباب المسدود، حين اكتفت بتحليل (بنيات) النص الأدبي، وأنساقه، وعلاقاته، ونظامه، فعزلت بذلك النص عن ظروفه وواقعه. فجاءت (البنيوية التكوينية) لتخترق البنيات الثقافية والاجتماعية، وتفتح النص على آفاق كانت مسدودة.

وأولى خطوات هذا المنهج هي البدء بقراءة ألسنية تفكك (بنيات) النص إلى (وحداتها) الصغرى الدالة، ثم اكتشاف (البنية السطحية) والاكتفاء بوصفها، وهي الخطوة التي يقف عندها النقد البنيوي الشكلي.

والخطوة التالية في المنهج البنيوي التكويني هي دمج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في وحدة أكبر، وبهذا ينتقل الباحث من (النص المماثل) إلى (النص الغائب)، ومن مرحلة الوصف إلى مرحلة التفسير، للقيام بقراءة خارجية للمتن الروائي، تفسر بنياته الثقافية والاجتماعية والتاريخية ولأن مقارنة البنية الواحدة من هذه البنيات الثلاثة غير قادرة على تفسير النص، فإنه لا بد من معالجتها جميعا، من أجل دمج الداخل بالخارج في وحدة فنية لا ينقسم فيها الدليل عن الدلالة. وبهذا يشترك المبدعان: المجتمع والكاتب في الإبداع الفني.

ينزع إلى إيجاد (توازن) بين الأديب والعالم. ومن هنا اهتمام هذا المنهج بدراسة الأثر الأدبي كبنية أولى، ثم دمجها في بنيات أوسع (ثقافية واجتماعية، وتاريخية) لوضعه في سياقه العام، وتبيان أثر هذا السياق وتفاعله مع النص الأدبي. وهذا المنهج يطمح إلى تحليل النص، باعتباره بنية دلالية، معتمدا الخطوات البنيوية، لكنه لا يتوقف عند اعتبار النص (بنية مغلقة) بل يراه (بنية مفتوحة) على الحقول الدلالية، والثقافية، والاجتماعية والتاريخية.. إلخ. ومن هنا نزوعه إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التي تقف عند حدود المؤثرات، إلى التفاعل النصي، والتناص. ذلك إن اختيار المناهج الشكلية والشكلانية كاختيار وحيد لقراءة النص، لا يقل خطورة عن تبني المناهج السائدة الاجتماعية والنفسية والتاريخية. ومن هنا جاءت محاولة (المنهج البنيوي التكويني) مقارنة تربط بين داخل النص وخارجه، مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة، ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع، ذلك أن اختراق البنيات الثقافية والاجتماعية لفضاء النص يعني وضعه في سياقه التاريخي، وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه. وبذلك يتم تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام النص نتاج ظروف اجتماعية خارجة عن إرادة المبدع، وما دامت هنالك علاقة بين الفكر والواقع. وبهذا ينفتح النص على مستويات أعلى من

- 1 - نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس - تر: إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث - بيروت 1982 ص 180 .
- 2 - الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة - محمد عزام - دار الأهالي - دمشق 1993 .
- 3 - البطل الإشكالي في الرواية العربية - محمد عزام - دار الأهالي - دمشق 1992 .
- 4 - الجانسينية : مذهب ديني مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي جانسينيوس (1585 - 1638) الذي سعى إلى إحياء مذهب القديس أوغطين حول القدر والعفو الإلهي .
- 5 - لحمداني حميد - النقد الروائي والإيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1990 ص 36 .



تبارك دمعك.. لا تسأليني!!

● د / سعيد شوارب

أيُّ هذا الصباح المدوّي على صهوة الوقت
يساقطُ الهولُ من برقه وردةً كالدّهانِ،
ومسنونةً كالزّمانِ
ومجنونةً كالشرر!!
جنّةٌ دمدمتُ تلك؟

أم فتيةٌ قذفتُ وجهَ هذا الزمانِ القبيحِ
فسبّحَ في راحتِها الحجر!!

منذ هزتُ أناملهُ تلك، جذع الحقيقةِ
قامت لها أحرفٌ كبروقِ الأسنةِ

ما هدأت منذ سألتُ دموع المآذنِ في القدسِ
والموتُ ملءٌ عروق الزّهر!!

يا لهذي العجوز..

تبارك حزئك، هذا الكظيمُ

سلامٌ لعينيك تبتظران قميصَ البشارةِ،

هذا الطّعام لمن؟

ليت أنك تدرين مثلي، ما لا يقول الكلامُ، وما لا يقول الحماّمُ، وما لا يقول الشجر!!

لم يعد وجههُ منذ قبل عينيك ثم مضى كالشهابِ،

سوى لغةٍ تتحدّر كالنهرُ

تطلع كالفجر سرّاً نبياً

وتمضي لغاياتها، كالقدر!!

أيُّ هذي العجوز.. تبارك دمعك.. لا تسأليني،

وهل يستوي الیقراون الفناجين في لجة الهول، كي يعرفوا

هل من الحزم والغضبة المضرية

أن يوسعوا المعتدين عتاباً..

أم الصمت أحزم، كي لا يثيروا الضجر!!

تبارك دمعك لا تسأليني

وهل خبرٌ بعد هذي الأكف النبّية؟ تنفخُ في الطين ينهض طيراً نبياً،

وتهفو إلى ملكوت السموات،

قمصائها من زهور الدماء التي عرفت كلمة السرِّ

فاتخذتها جواز السفر!!

امراة

• د. علي سليمان

هذه امراة
ثوبها شفق
وجدائلها، غيمة
ويداها، فضاء

هذه امراة
ترتدي الصبح، حيناً
وحين تملُّ
تبدله بالمساء



هذه امراة تأمر الغيم
أن يتسابق نحو بساتينها
فيجري إليها
تأمر النهر، أن يرتدي
لون شهوتها، فيلبسها
تأمر الدفء، أن يغادر
جسم الربيع
فيسكنُ جسم الشتاء

هذه امراة، توقظ الطرقات، بضحكتها
وتثير البحار

تجر الينابيع ، خلف جدائلها
وتغوي الحقول
السواقي تلاحقها
والحقول ، تهرول من خلفها
تذوب إذا لامس الفجرُ
أنوابها
تنسج من زرقة الموج
أشواقها
ومن عبث الغيب
أهواءها

إنها امرأة ترتدي المستحيل!



هي التي

● فاطمة التيتون

البحرين

كأن لا أسف،
كأن الخسوف يؤجل شيئاً،
والعسل المكنون لا يكون.
وكأننا في دار لا ظل لها لا أهل لا أطيّار،
والجمع لا يهفو للتغريد
وكما ظل الباب ساكناً والسقف منكسراً تظل الوجوه في الأرق.



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هي التي أعطت العلقم، وكأنها أرادت لعشاقها الاحتضار،
وأشركت الليل في الأثواب، أهدت الحفر، خاطبت التنور
في ظلمة النار في الخبز المسموم. لأنها تريد الاعتصام بالقتل
تريد الزوال للقمر للأمطار أرادت اللعنات. لأنها تغزل الوقت
في سلسلة الأكفان في أرحامها تلد الثعابين. تهوى دماً
دمعاً دماراً دائماً في صرخات الضلوع.
إنها في القلق، في دائرة الزلزال في الدار تعلق خبزاً عتيقاً
مقيتاً، تتيمن بالظلام، لها خلف الأذنين عاجٌ، لها عرجٌ
وجماجم تحمل الحدقات، لها في الدار أسرةٌ لتضاجع
جثتها في النهار.
والبحر يعرف أوقاتها مواسمها الأولية وأحجارها، ويزعنفُ.

أيامها، يسرقها، يمقتها يهبُ موج الصمم، يهب الرياح.
والسُّلُّ والمشقة. لها السفنُ اليابسةُ والبحارُ الأعمى وجفافُ المرجان،
وحين يأتي الطريق لا تقفُ لا تتنزه في حدائق الصيف،
تتصلبُ في هياكل النخل، وتلعن القارعة.

والصبي الوسيم إلى أين؟ يداعبُ أوراقه والقلم.
ووعدُ الغيوم لا يتكون في الماء لا يتبخر في الطقس،
ولا تتراكم الأنجم.
إن الصبا في زرقاة عينيه في أرنبه الصمت في شوق الهدب
في زرقاة القلب. إن الصبي المكنون...
إن الفراشات إلى أين؟ إن الزرائف تشتهي.
والحقلُ في مرٍّ والضرع من علقم، والطعنة في القلب،
والى أين؟ إنها في الوباء في جثث محلقة تتأرجح في الطاعة في الطمي في الطوفان.
من يقرع الباب؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

لصوص الوقت نصوص الأزمنة

• حنيف يوسف / هولندا

أبعدوا سموكم عن الغيوم، كي لا يأتي المطر حامضيا
ولا أسود،
أبعدوا جيوشكم عن القرى، كي لا ينسى القرويون أغانيهم
الجميلة، وكي لا تفسدوا مجالس الأنس والحكايات
أبعدوا سموكم عن الخيول، كي تطلق صهيلها على مداه،
وترقص فرحة كما تشاء،
أو ترسم سناجبكم ما شاءت من لوحات عجزت عنها مخيلة التعبيريين
وتطلق أعنتها في الريح، أو تسير دونما أعنة تُذكر
أبعدوا سموكم عن المنافى، كي نرتادها دون خوف
ونزاول طقوسنا فيها بأمان.
أبعدوا سموكم عن مخيلتي، كي أتقدم بشجاعة أكثر نحو
زراعة الأشجار المثمرة والزهور على أنواعها،
وأمارس الفرح كمهنة ممتعة،
أبعدوا سموكم عن الطرقات، كي نجلس على قارعتها حينما نشاء،
وعن الطيور، كي تشكل أسرابا على الارتفاعات التي
تحلو لها،
وعن الماء، كي نستحم به بحرية،
أبعدوا سموكم عن المعاني والمفردات،
وعن «إخوان الصفا وخالن الوفا».
أبعدوا سموكم عن أطراف البحار،
عن المحيطات الكبيرة منها والصغيرة كي نرتاد شطآنها
أبعدوا سموكم عن الجراح كي تندمل دونما خطر،
أبعدوا سموكم عن حشائش الحقول، وعن الغابات العذراء
وغير العذراء،
أبعدوا سموكم عني،
كي أرد لكم الصفعة.

قصائد للشاعرة البلغارية

بلاغا ديمتروفا

ترجمة وتقديم: د. عدنان حافظ جابر

الشاعرة البلغارية بلاغا ديمتروفا من مواليد عام 1922. إنها من الأصوات البارزة في الشعر البلغاري، تتميز أشعارها بالعدوبة والعمق والصور الفنية المعبرة والتوغل في أعماق روح الإنسان واستكناه مشاعره وانفعالاته وأحلامه، وهذا ما يتجلى على وجه الخصوص في قصائدها التي تتناول فيها المرأة في كينونتها وعواطفها.

حازت بلاغا ديمتروفا على جوائز أدبية وثقافية رفيعة. بعد عام 1990 اعتبرت من شخصيات المعارضة البلغارية اللامعة، وعندما تولى رمز المعارضة جوليو جيلف، وهو دكتور في الفلسفة، منصب رئاسة الجمهورية، غدت بلاغا ديمتروفا نائبة للرئيس. القصائد الثلاث التي ترجمها هنا اختيرناها من الكتاب البلغاري «الشعر البلغاري المعاصر» الصادر عن دار «سلوفو» في مدينة «فيليكو ترنوفو» عام 1994.

١ - أن تكوني امرأة

أن تكوني امرأة - هذا هو الألم
عندما تصبحين فتاة تتألمين
عندما تصبحين عاشقة تتألمين
عندما تصبحين أما تتألمين
ولكن أكثر ألم لا يطاق على وجه الأرض
أن تكوني امرأة لم تعرف كل هذه الآلام
ألمًا... ألمًا...

٢ - دون حب

من اليوم فصاعدا سأحيا دون حب
متحررة من الهاتف والأحداث
لن أتألم، ولن أشتاق
سأصبح ريحا مغلولة وجدولا متجمدا
لن أكون صفراء الوجه بعد ليلة بلا نوم
لن يشتعل وجهي
لن أغور في باطن الأرض من الغم
ولن أطيّر إلى السماء
لن أكون سيئة
لن أكون إيماءة
أو أبدو مثل أفقٍ لا نهائي
لن يغمرني الظلام
ولن يفتح لي الفضاء بكامله
لن أنتظر في المساء مسحوقة
ولن يطلع عليّ الفجر
لن أتبيس من كلمة <http://Archivebeta.Sakhr.it>
ولن أحترق فوق الجمر
لن أبكي على كتف قاسٍ
ولن أضحك من القلب
لن أموت من نظرة
لكن، في الحقيقة، لن أكون حينها على قيد الحياة

٣ - المرة الأولى

بقدر ما يغدو ليس ممكناً
أن أجرب معجزة «المرة الأولى»
بقدر ما أحس بثقة:
ألا يمكن أن يهبط عليّ شيء ما؟

لا.. لا أومن بأن ثمة شيئاً يفاجئني
كل شيء يتكرر، أحفظه عن ظهر قلب
لا توجد زاوية بلا ذكريات
ولا يوجد درب بلا أسف
كل جواب قد أعطي دون سؤال
لهذا، أتعلق كما أصابع الغريق
براحة طفل كيما تقودني
في طريق قد تم عبوره منذ زمن بعيد
من الخنافس ومن أسرار العشب
هناك، في كل خطوة تتربص بنا مفاجأة
العالم كله يتوالد في قطرة ندى
أسئلة كثيرة دون جواب
هناك أكتشفُ معجزة «المرّة الأولى»



الخبير

السيرة

• بقلم: هيفاء السنوسي / الكويت



انطلقت صفارة الإنذار تنبئني عن حالة غير عادية. الكل بدأ يلتبس الأعدار. البعض متهم لا محالة فالجزم قد رسم علامات واضحة على جباههم، أما البعض الآخر وهم ندرة فهم ممن تشفع لهم قيمهم ومثلهم التي تعلقوا بحبالها دهرًا.

حالة التخبط والفوضى تعم الدائرة الحكومية حيث اختلطت الأصوات، وارتفعت النداءات التي تطبل فور حدوث الكوارث.

البعض قد يناضل من أجل أن يرفع الراية، ولكن تهب أحيانًا عواصف قوية تنطلق بعنف عارم لا يُقاوم... يبدو أن الكل قد حاول المقاومة، ولكن كل بطريقته الخاصة، الخاصة جدًا.

التحفت أروقة الدائرة الحكومية ببوسترات بيضاء كبيرة تحمل تشوهات كلامية غير مقروءة، كُتبت ليلاً خلسة. الكل استغرب الكتابة التي ارتسمت على البوسترات بطريقة غريبة لا تسمح بقراءتها.

يتساءل موظفو الدائرة عن طبيعة الفتنة التي اشتعلت. البعض متشائم والآخر متفائل. وهناك من يحاول التلصص من بعيد علّه يسرق معلومة يُفيد منها. وهناك من لا يعنيه الأمر لأنه يعيش حلماً آخر يبعده عن هذه الزوينة.

البعض يردد:

- نحن في عصر المصالح، ولا حاجة لترديد نداءات أكلها الدهر، ودفنها في قبور الأجداد. تتعالى بعض الأصوات الأخرى:

- نعم نحن أبناء اليوم.

صوت من بعيد بضعف:

- ولكن! لا ينبغي...

تردد الأصوات بقوة:

- ولكن ماذا؟ نحن لا نريد أن يخترق صفوفنا أحد. نحن الولاة، وغيرنا فلا.

يتلاشى الصوت الآتي من بعيد، ويختفي جارا ضعفه.

تتردد أصداء هذه الهتافات البالونية بشكل يزجج من يعيش الحلم الآخر.

تتعالى الأصوات القوية مرة أخرى مرردة:

- من يستطيع أن يقرأ هذه البوسترات؟

يتقدم شخص عابس له نظره حادة، يحاول أن يزيج الأجساد المتكومة حول

أحد البوسترات مستخدما يديه بصلف:

- شغف غريب لا حاجة لمعرفة ما كُتب. المهم أننا الأقوى، وحتما سننتصر.

تتعالى الأصوات المتزاحمة التي بدأت تشعر بالوهن بمرور هذا الرجل

العابس:

- ولكن؟

يرد بكبرياء، وقسمات وجهه تحمل ذلك العبوس الغريب:

- ولكن ماذا؟ أنا الوالي، وغيري يأتمر بما أقول. لا خوف عليكم، فالخطة

محكمة. لن يخترق صفوفنا أحد.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ترتفع الأصوات بارتعاش حفي:

- نعم لن يخترق صفوفنا أحد.

ينظر أحدهم إلى زميله:

- هل كلمته المسؤولة في شأن ترقيتي؟ هذ فرصتي الآن.

- انتظر. المسألة تحتاج إلى وقت للمعالجة.

تنطلق الابتسامات المصطنعة على وجوه الجميع حينما مرّ الرجل العابس

بين صفوفهم. يتوجه الرجل العابس إلى حجرته الكبيرة. يغوص في كرسيه

الفخم، يدور حول نفسه، ثم يستقر نظره في النافذة التي تظهر هذه الفوضى

العارمة التي بدأت تنتقل إلى بعض المارة من خارج الدائرة الحكومية.

يحدث نفسه:

- ترى هل هي من فعل ذلك أم أنهم الأعداء الذين يودون النيل مني؟ ولكن؟

طرقات على الباب تقتحم فكره. يدخل رجل ضئيل ذو صوت خافت

مرتعش:

- سيدي. أظن بأنك تود أن تعرف أن هناك منشورا يسيء إليك.

تنطلق شرارة الغضب من عينيه الجاحظتين. يقف منتصبا، نافخا صدره.

يضرب بيديه المنتفختين بقوة على المكتب:

- جبناء. الكتابة في الخفاء نوع من الجبن. لا يهمني ما يقولون. المهم أن مولانا السلطان لن يتخذ إجراء ضدي، فهو يثق بي. لطالما حاولوا النيل مني، لكنني دائما أنجو من محاولاتهم. الصوت يزداد رعشة:
- و... ولكن ماذا سنفعل إذا سألنا مولانا السلطان عن...
يقاطعه بغضب:

- أنت حقير. ألا تعرف أنهم أعداء. والأعداء يتربصون بخصومهم دائما.

يزفر بقوة، ويلتفت بخبث مخاطبا الرجل الضئيل:

- ما أخبارها؟ هل لها أية نشاطات ضدي؟

- لا أظن يا سيدي. فالمسئولة تراقبها جيدا، وقد جندت حلفاءنا لمراقبة الوضع أيضا تحسبا لأي طارئ. كما أنك تعرفها يا سيدي فهي عدوة محبوبة إذ أنها لا تفعل شيئا في الخفاء. فهي تجاهر بما تريد أن تفعل.

يزفر مرة أخرى، وبصوت خافت غير مسموع: «هي من أخشاه»

- كثفوا المراقبة على أعدائي، وحاولوا معرفة مروجي الاشاعات. انصرف

الآن.

صوت المذياع يقترب من أذنيه، فتعلو نبرة المذيع المتحمس لقراءة الخبر:

«ترتفع أصوات المعارضين التي تطالب بإزالة... وسط مخاوف حلفائه الذين يخشون من السقوط في الوحل. هذا وقد...»

يضغط بأصبعه الممتليء زر المذياع، معلنا الحرب مرة أخرى، مرددا في نفسه:

«لن ينالوا مني. لن ينالوا مني. ليتها كانت من حلقائنا. فهي حتما ستعرف سرّ الطلاسم المكتوبة على البوسترات».

تدخل السكرتيرة التي غطت وجهها بأصابع لا حصر لها:

- سيدي. لقد حان الآن موعد الاجتماع والكل بانتظارك. كما أن عملية إزالة

البوسترات قد تمت بسلام.

ينظر إليها بخبثه المعتاد، وبابتسامته الصفراء:

- هل تكتمت على موضوع الاجتماع؟ وهل تأكدت من تكثيف عملية المراقبة؟

تجيب وهي تتمايل، وترسم على وجهها ضحكة رياء معتادة:

- بالطبع. كل في موقعه، فلدينا حالة استنفار شديدة.

استعد لمغادرة مكتبه. نظر إلى وجهه في المرآة وتأكد من أن العيوس قد

وصل حدّ الذروة. تذكر قبل أن يفتح باب المكتب أنه لم ينفخ صدره. فحاول أن

يفعل علّه يضاهي انتفاخ كرشه الذي تدلّى، والذي لا يجد وسيلة للخلاص منه.

يدخل قاعة الاجتماعات، ينظر إليهم بكبرياء و صلف. يتنحّن بصوت عال.

يتسابق الكل في تقديم مراسيم الطاعة والولاء. تتقدمهم المسئولة بنشاط

ملحوظ فتقبل يده اليسرى، وتبتسم ابتسامة الخوف المزوجة بالخبث:

- صباح الخير سيدي. لقد لاحظت اليوم أن السيد....

يقاطعها معبرا عن ضيقه من ثرثرتها:
- جننا اليوم من أجل موضوع البوسترات المعلقة في الأروقة والتي كُتبت عليها طلاس لم نستطع التعرف على هويتها.
يحمر وجهها ففتضاءل مندسة بين الحضور. تنظر اليهم فتمتص منهم نظرات السخرية، تلتفت إلى كرسي صغير لكنه عميق. تقذف جسدها ملتزمة الصمت.

يبدأ الاجتماع بصرخة مجلجلة تهزهم من الأعماق:
- من منكم يعرف فك هذه الطلاس؟
الصمت يطبق على المكان.
صوته يعلو، وتزداد ملامح العبوس:
- أغبياء. أنتم حلفاء أغبياء. نعم أنتم أغبياء، ولا يمكن الاعتماد عليكم.
تخرج المسؤولة من كرسيها العميق، تحاول أن تستجمع قواها، تنظر إلى اليمين وإلى الشمال، تتحدث بصوت مرتعش مهزوز:
- سيدي. لدى اقتراح، أظن بأنه سيساعدنا للوصول إلى فك تلك الطلاس.
ينظر إليها باستخفاف ماطا شفته إلى أعلى مستخفا بها:
- وما هي؟

تواصل بخوف وتردد:
- نعلن عن جائزة ثمينة تمنح لمن يستطيع فك هذه الطلاس، وجائز أخرى لمن يتعرف على الفاعل.

يقاطعها بعنف:
- اقتراح غبي. وهل سنعلن لأعدائنا تأثرنا بالحدث. أنا أحب معالجة الأمور بالخفاء. سياستي كما تعرفون السرية التامة. ومبدئي الابتسامة في وجه عدوى، وطعنه في الخلف ثم مواساته في جرحه. هذا هو سر نجاحي، واستمراري في المنصب.

طرقات على الباب، يلتفت الكل بحذر. تدخل السكرتيرة الملطخة بالأصباغ، تندس بين الحضور، تحني، وتقترب من أذنه اليسرى:
- سيدي. جاءنا للتو خبر من حلفائنا في بلاط مولانا السلطان بأنه تم اصدار قرار بمصادرة البوسترات والتكتم على الأمر.

السعادة ترتسم على ملامحه، ولكنه يحاول أن يستبدلها بملامح العبوس.
يأخذ نفسا عميقا، ويسند ظهره على الكرسي الفاخر، متأملا الحضور بنظرات فوقية. يرفع نبرة صوته قائلا:

- انتهى الاجتماع، فقد تم اتخاذ اللازم.
يقف بغرور، متجاهلا نظرات الاستغراب المرتسمة على وجوههم. يحمل حقيبتة وينصرف.

الكويت في مارس 2000

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة جلاسكو بالمملكة المتحدة.
- عضو هيئة تدريس بكلية الآداب / جامعة الكويت.
- نشرت المؤلفات التالية:

- 1- القصة الكويتية شكلاً ومضموناً
- 2- شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني.
- 3- مقتطعات من الشعر الكويتي
- 4- عقلك... جسدك يستغيثان من أجل راحة.
- 5- The Echo of Kuwait Creatinity
- 6- Women in a Swirt-Short story Collection
- 7- الأنسة رزان وطبيب الأسنان - قصص للأطفال.



عنوان

قصيد



● باسمه العنزي / الكويت

حين وصلت إلى نهاية الطابور عند حاجز الجوازات في المطار أدركت أنها بخطوتها المرتبكة اقتربت من عالم تظله الأشجار اليابسة وتملاه الشواهد، عالم الإخفاق والاستسلام، الكبرياء والملل، بحقيبة سفر تتكدس فيها الأشياء المستهلكة وشعور بانقباض في الصدر. تقترب أكثر متسائلة:

- (ما الفرق حين لا أجدك؟).

وصلت إلى المدينة صباحا كالابنة الضالة دون أن يستقبلها أحد، حتى سائق سيارة الأجرة التي أقلتها من المطار لم يكلف نفسه عناء ترديد عبارات الترحيب المجانية، الجملة الوحيدة التي نطق بها بعد اكتشافه نفاذ الماء من الزجاجاة قربها كانت:

- (الحر شديد والماء شحيح).

- (كيف يشح الماء في بلد تحلي مياه الخليج؟).

همست لنفسها ساخرة.

كانت تنظر للخارج بعين جديدة، لاحظت أن التلوث ازداد كثافة فوق أسطح البنايات وطبقة جديدة من الدخان الأسود تظلل المدينة. حركة السير البطيئة وقطرات العرق على رقبة السائق وحذاءها الضيق أشعروها بطول الوقت.

- (إلى أين نتوجه؟)

سألها السائق.

في آخر اتصال هاتفي قال لها:

- (من سقط قبل الآخر أنا أم أنت؟).

كانت تفرد الصحف والمجلات التي يكتب بها أمامها على الطاولة المستديرة وتمضي مساءها تفتش عن رائحتها فيما كتب، في المقابل كانت تخفي قصائدها الخجلى وخواطرها الطفولية عنه في الأدراج المقفلة حتى لا يشعر كم هي مزهوة بحياتهما القصيرة معا، رغم ذلك كانت موقنة أن أصابعه المخترقة الأضلع والممسكة بعضلة القلب لن تنسحب سوى بتمزيق شيء ما.

عندما غادرت مسكنها الصغير كان البحر هائجا وغيوم سوداء تسد الأفق لذا ضاع مركبها بين الموانئ وتشعبت تفاصيل الغرق.

- (الأرض الضيقة تتسع ليأسى دون نهاية وأنت الأمل المفرد تعبرين جسر الهروب).

قال لها ذات مساء وهي تكشف له عن رغبتها الأخيرة.

احتاج الأمر إلى كثير من العذاب والامتناع حتى تمكنت من تركه نصف واع لأله، حاملة أمتعتها إلى منزل العائلة، حيث لم يبد أحد اهتماما بقرارها الأخير.

- (أن تحبي يعني أن تمنحي دون مقابل).

كان يكرر على مسامعها هذه العبارة بعد كل ثورة منها على أنانيته.

الشيء الوحيد الذي له معنى هو الإحساس بصخب الحياة، معه تنقضي أيامها بدون علمه، ولا علمها، والإفصاح عن أوجاعها أمامه بلا جدوى، لذا كان عليها أن تغسل آثار حب لم تعشه جيدا.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- (إلى أين نتوجه سيدتي؟).

سألها السائق للمرة الثانية.

كانت بحاجة للحظة إحباط أخيرة حتى تدرك أنه لم يعد هناك مبرر لوجودها وسط فوضى عالمه، الرجل الذي قلب كل شيء فيها كإعصار لم يعد ذا تأثير عليها، أفرغ روحه ببطء من محتواها ليفقد سحره. سأمها الثقيل والعميق من عزلتها التي حاصرت نفسها بها من أجله جعلها على حافة هوة، وفي لحظة القفز الحاسمة اختارت القطيعة.

ولأن لقاءهما الأول في معرض الطوابع البريدية ذلك الشتاء كان صاعقا كان لابد لقطيعتهما الصيفية أن تكون موجهة. في الأيام الأولى لهروبها رأت الأشياء من حولها وقد فقدت جاذبيتها وانسحبت منها ألوانها الجميلة.

(إن فقدت كل شيء برحيلك فعزائي في إمبراطورية الصور التي جمعتها).

قال لها ذلك قبل أسابيع في آخر اتصال هاتفي.

في خطوتها الأولى نحو الخارج كانت تنظر يمينا ويسارا وفكرة واحدة تسيطر عليها: ماذا لو فشلت في التحرر (من سطوة تأثيره عليها؟، وبعد ربع ساعة كانت سيارتها البيضاء تجتاز شوارع واسعة ومضاءة بعيدا عنه.

كانت مهمة كقطعة نقدية قديمة مخبأة في درج مظلم مع عشرات الأشياء الصغيرة المنسية، لم يستطع الفنان فيه أن يحتويها باهتمامه وحنانه، في كل مرة تقترب فيها يبتعد لتفقد جزءا من كبريائها المزيف كما يحلو له تسميته. بعد غياب شهور طويلة تتساءل الطفلة فيها عن الطيور الملونة التي قضت نحبها في الأقفاص فاردة أجنحتها والأوراق الصفراء المتساقطة حول إنشاء الورد وبيوت العنكبوت في الزوايا والملح الذي رسم خيوطا متعرجة على الأسقف العالية متحديا محاولتها النسيان، وحده الملح الذي ذاب في تعب الجفون وتناثرت ذراته الباقية على سطح الورق الأبيض كان شاهدا على بدايتهما.

(لن تتجاوزي ماضيك معي مهما حدث).

قالها بثقة تميز بها دائما قبل أن توصل بابها محاولة الهروب من سطوته والبدء من جديد.

(إلى أين نتوجه سيدتي؟).

سألها السائق للمرة الثالثة بحدة.

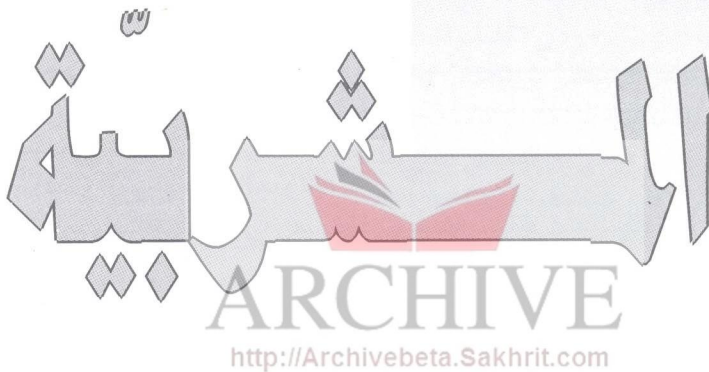
تخرج يدها من النافذة النصف مفتوحة تطلب منه أن ينعطف يمينا وعند بداية الشارع تطلب منه التوقف. تمد بصرها بعيدا، تلمحه يتجه للخارج ويده تمسك بيد شابة أنيقة على وجهها الشاحب ابتسامة عريضة.

(يبدو أنني أخطأت العنوان).

تمتتم لسائق التاكسي، وهي تخفي وجهها بيد فقدت خاتمها.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



● شهلا العجيلي / الرقة

ما أجمل أن ترى العالم من وراء مشربية!

ثلاث طبقات من خشب الأبنوس الفاخر، الداخلية منها دقيقة التخاريم على شكل ورقات زيتون، وتتسع تخاريم الطبقة الوسطى بورقات أكبر تتعاكس مع اتجاه الأولى، ثم تكبر الورقات في الطبقة الخارجية لتتعاكس مع الوسطى. مشربية صاغتها يد تركية منذ أواسط القرن التاسع عشر.

ما أجمل أن ترى العالم من وراء مشربية! إنها تكسر حدة الأشياء، تحميك من الارتطام، طوال إقامتي في ذلك المكان لم أجرو يوماً على أن أشرعه للهواء، فإذا ما فتحت الطبقات الثلاث، لن تعود هناك

مشربية، لا بد أن أترك إحداها مغلقة، ربّما هو الخوف أو المتعة.

صرتُ أرى العالم من مواقع متعدّدة، من وراء طبقة صغيرة الفتحات أو كبيرة، أو من وراء طبقتين، وكانت تتكوّن لديّ صورٌ فسيفسائية، أركبها كما أحبّ، صور عريضة أو ضيقة أو متراكبة، بعيدة أو قريبة، في النهار والليل، ثقب، ثقب، وورقات الزيتون من خلالها اختلفت الأشياء عن كلّ ما رأيته في حياتي. وعندما أشعل المصباح وأطفئه تسحرني لعبة الظلال وتنوّعات النور فيمتدّ العالم أمامي كما لم يمتدّ لأحد من قبل.

ما أمتع الأشياء من وراء مشربية! إنها تفقد فجاعتها، تصبح أكثر إثارة، كما هو جسد امرأة وراء غلالة حريرية، أو كما هي القبة وراء شاشة السينما، أو كما هي بطولات الحرب في ديوان شعر.

أعجبتني اللعبة، فصرتُ أفق بالساعات وراءها، أحرّك طبقاتها، أفتح وأغلق، أتلاعب بالأضواء، وأركب العالم على مزاجي. وكنت دائماً أتساءل: ترى كيف يراني العالم من وراء المشربية؟!

المطعم المقابل لمشربيتي كان الموقع الآخر، عالم متكامل، رجال ونساء، طعام، شراب صحف ومجلات وقهوة، ماسحو أحذية، زبائن دائمون وطائرئون، من الصباح إلى الصباح الحركة لا تنقطع، وحركة طبقات المشربية الثلاث في أحد طوابق بناية على الرصيف المقابل لا تنقطع، لذا تكثر الاحتمالات، وتفتح على ما لا نهاية...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

. ١ .

كيف يراني رجل من وراء المشربية:

- من تراها تلك المرأة خلف الثقب هناك، ماذا تريد مني؟ مرّت أيام وهي تراقبني. كلّ يوم بشكل ولون وحركة، تُحيرني لكنها تُمتعني... إليه وهذه قعدة لنرى آخرتها.

كلّ يوم في مثل هذا الوقت من المساء ينفث الرجل نفسين أو ثلاثة من دخان غليونه، ويتسلّى بشيء من المقبّلات أمامه، وكأس العرق يشتاقي شفّتيه، فلا يتناوله سوى مرّات قليلة. ليس نهما ولا سكيراً، إنّما هو صاحب مزاج، رجل يزحف على جدران الستين، يجلس حتّى آخر الليل عيناها معلّقتان بالمشربية، ما الذي يجعل هذا الرجل يقضي وقته يراقب شبحاً،

أتراها أمتعته لعبة الظل والنور!

- إن فضولي يزداد يوماً إثر يوم لمعرفةكِ أيتها المرأة. كم أنت جميلة ومثيرة، وذكية، ذكية جداً، ولكن إلى متى؟ إلى متى ستبقي لغراً يستبدّ بخيالي؟ أفسألك أحياناً: هل علاقتي بك رغبة في التسلية أم هي رغبة في الكشف؟ أخشى أن يكون أخطر من ذلك هذا الذي يجبرني أن أجلس هنا كل ليلة أنتظر أن تفتح تلك الحواجز بيننا. أشعر أحياناً أنك اقتربت، وصلت، أمسكتك، نعم أراك قريبة، أتبين ملامحك، بياض بشرتك ولدانتها، أم هي سمراء؟ أحياناً تبدو كذلك. وشعرك داكن، أسود أو أحمر، ربما من الضوء، لم أعد أدري، والله احترت!

أشعلي المصباح الآخر، نعم، وكأنك قد سمعتني، هكذا تصيرين أوضح وأمتع! أي ثوب ترتدين اليوم،... الأزرق، إنه أحلى ثوب، يفضيه أنه يفتح من الأعلى، يفتح كثيراً فتبدو الأشياء ديمقراطية: الأزرق الداكن يتحاور مع ثديين بلون مختلف تماماً، أبيض أو وردي. حتى الكعب العالي يبدو أنك لم تنسيه، أتصرين على جنوني! أشعر أنني في كرسي أنظر من قعر واد إلى سماء بنجوم وغيوم. هناك عالم يلتصق، يبرق أمامي، وأسمع رنين الذهب... تلهبني الأساور والخلاخل وتحملني إلى صفحات عتيقة. ما هذه الحركات المتغيرة؟ أتفرضين يا امرأة! أرحمي أعصابي، لم أعد أحتمل، سأقبض عليك بين ذراعي وأهصرك، سأوسع لك ثما وشمًا وتقبيلًا... ثم ثم... أوه لقد انقطعت الكهرباء، هل هذا وقتها. أولاد الحرام، كدت أنجح، كان هناك تواطؤ، لكن سأعود الكرة، لا بد أن أعاودها وسأهتك حجابك، الآن سأصعد إليك، أجل سأصعد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الشتاء، يُضرب بيت من الزجاج على رصيف المطعم، يجلس في داخله المرتادون لينعموا بالدفع دون أن يفقدوا متعة المراقبة، أما مشربيتي فلا تغلق ثوبها، سأختنق إن أغلقتها. أظل وراءها، يلسعني الهواء، يضرب رأسي، يمرضني، لكنني لا أستطيع مقاومة السحر.

- 2 -

كيف تراني امرأة من وراء المشربية:

من تراه ذلك الرجل خلف الثقوب هناك، ماذا يريد مني؟ صار له مدة يراقبني، يرصد كل حركاتي ونظراتي، حتى رشفتي للقهوة أشعر أنها مرصودة.

أكاد أختنق بالرجال، في العمل، في الشارع، وهنا. ماذا يرى الرجل في امرأة متوسطة الجمال، جامدة الملامح، مظفاة العينين، لاتعبأ سوى بالاتجاهات

الفنية للشعر الحديث. أين تستطيع المرأة أن تتخلص من العيون؟ وأي عيون! عينك تبدوان شرستين، حتى من وراء النظارة، نعم هناك نظارة، أستطيع تمييزها جيداً، حسناً، لأرسم بقية ملامحك: تبدو وسيماً، تسير نحو الخمسين، شاريان أنيقان، وجبهة واسعة بيضاء، شعر غامق يتجه نحو الخلف، قامة طويلة، عريضة، و... وإِنَّك جبان، جبانٌ جداً، لا تتلاعب بتلك الثقوب وبذلك الضوء، لقد قبضتُ على ملامحك، وأنا لستُ جبانة، حينما تنزل سأعرف شغلي معك.

ماذا تريدها! ردّ عليّ... دخان سيجارتك أو نرجيلتك لا أدري تماماً، لكنّه يلفح وجهي، ونظراتك أشعر أنّها تنقبُ جسدي، دخانُ دخانٍ أمامك، أخشى أنّك تحترق ولكن كفاك يارجل إنّك تربكني، إنّك تجبرني على التعبير، طيّب، ما رأيك أن نصير صديقين، أن تنزل إليّ هنا، نجلس معاً ونتحاور، أليس ذلك أفضل من أن أحاور فناجين القهوة وشبح يترصدني! سيكون حواراً مميّزاً ومفيداً، لأنني واثقة من أنّك رجل مميّز ومفيد، وإلاّ ما جلست وراء تلك الثقوب ساعات لتتأمل، ربّما أنت فيلسوف أو شاعر! ألا تعجبك فكرة أن نكون صديقين! عندي فكرة غيرها، أجمل، لنكن عاشقين، هيّا سنكون عاشقين، ولن أغيّر فكرتي. أنزل، ها أنا ألوح لك بيديّ، انزل وإلاّ سأصعد، نفسي قصير جداً وقد ضيّقت ذراعاً بتلصّصك. أقول إنّني سأصعد، إنّني صاعدة... أوه ما هذا انقطعت الكهرباء! ليحترق هذا الحظ! لكنني سأتابع، الأمر تجاوزني، ولم أعد أطيع احتمالاً.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تأسرني اللعبة، وتأخذني معها، أشعر كأنني أرثدي قبعة الإخفاء، أنزل من البيت دون أن يلاحظ أحد أنّني فتاة المشربية، لم يتوقعوا أن أكون أنا التي تبدو كطفلة، هي تلك أو ذاك، لأنني لست المعنية، لم يتعلّق بي أحد، بل كلّهم تعلقوا بها.

- 3 -

كيف يراني رجل من وراء المشربية:

من تراه ذلك الرجل خلف الثقوب هناك، ماذا يريد منّي؟ يا خوفي لو صدقت شكوكي. صار له مدة يتبعني، يا أولاد الحرام، ألا يخفي عليكم شيئاً! أكيد استأجروا تلك الشقة ليتابعونا، يظنّون أنّنا أغبياء لنعمل هنا، هنا للطعام والشراب والنكت فقط يا سيادة المقدم. ألسنّ هو ذلك المقدم المغرور الذي ينط

لي في المحلّ كلَّ يوم كالقرد؟

- شباب! هَدُّوا اللَّعب قليلا، إِنَّا مراقبون، هناك، وراء الثقوب الخشبيّة، تلك النافذة الغريبة، هناك شخص وراءها، لا... لا، لا تنظروا كيلا يشعُر أَنّا كشفناه، إنه يقربُ الضوء ويبعده ليميّز وجوهنا واحداً واحداً.

أُتراه رآني حين تناولتُ الكيس أمس، لم أنتبه وقتها إليه، ولكن لا أظن، لو رآنا لكبسنا لحظتها. أخ كم هو سمج! إنّه يضايقني، لأنّه.. لأنّه غبيّ، ألا يعرف أنّ الحكومة كلّها أصحابنا، وأنسابنا، وأصهرتنا! نظرة التحدي في عينيه تغيظني، إذا كان يريد حصّته فلينطق، ومن غير هذه الحركات السخيفة، ولكن... لا أظنّ أنّ المسألة مسألة حصّة، فالأمر قد طال وبدأت أقلق، صار الموضوع يحتاج طلعة إلى «المعلم». لكن لماذا القلق؟ ربّما هي مجرد شكوك، ليس معي أي شيء، لاهنا ولا في السيارة أو المحلّ أو حتّى في البيت. إنّني في السليم. ولكنّ الشكوك تتلف دماغي: أنت تراقبني أم لا، انزل أيها الغبي، تعال فتشني وخلصني، أريد أن أعرف كيف أسهر مثل الناس، أريد أن أعيش حياتي بلارقابة. أين يذهب المرء في هذه المدينة؟ كم أكره المدن التي تنفتح على الداخل، إنّها تخنق الواحد! سأغيّر هذا المحلّ التافه، يكاد يخنقني، ولكن هل ستلحق بي إلى آخر؟ أوف من هذه الورطة! ها... انقطعت الكهرباء، الحمد لله، سأغادر...



انقطعت الكهرباء للحظات، أثناءها غادر الثلاثة بحركة واحدة، دون أن يلحظ أحدهم الآخر، هرب واحد، واتّجه الرجل الستينيّ والمرأة إلى باب البناية. ارتدّدت إلى الداخل قليلا قليلا، وفتحت من باب الشقة، سمعت أصوات أقدام، ثم قرع الباب، نظرت من العين الساحرة: الاثنان قالا لبعضهما «مرحبا»، وبدأ الارتباك عليهما، يبدو أنّ كلا منهما فوجيء بوجود الآخر. بادر الرجل: أليس هو بيت السيّد...

أجابت المرأة: ظننته بيت السيّدة...

قالا لبعضهما «عفوا»، ثم نزلا وكل منهما لا يلوي على شيء.

كان عملي في تلك المدينة قد انتهى، وقبل أن أغادر أحضرت نجارا ليفكّ لي المشربيّة، نعم اشتريتها من العجوز صاحبة البيت، بسعر رخيص، ورخيص جداً، يبدو أنّها لا تشكّل لها أكثر من قطع من الخشب القديم. ركّبوا محلّها «أباجورا» حديثا. حملتها معي إلى مكان آخر، وكنت دائما أتساءل: ترى، كيف سأرى العالم من وراء المشربيّة؟ وكيف سيراني العالم من وراء المشربيّة؟!

بول بولز ومدينة طنجة

مخيلة ملتعبة بالغواية

أو

كاتب أمريكي بذاكرة مغربية

● الدكتور عبد الرحمن بن زيدان
بين حياة موسومة بالترحال بين
أمريكا ومساحات جغرافية واضحة
وغامضة معلومة أو مجهولة في
العالم، وبين الاستقرار النهائي في
فضاء مدينة طنجة كتب بول بولز
هذه الحياة بصيغ متعددة وبأجناس
أدبية وفنية مختلفة جانب فيها
التوفيق تارة واصطدم بمغادرتها
تارة أخرى، إلا أن ما وسم حياته
بنوع من الاستمرار المبعثر بين معنى
المنفى وبين ألفة المكان في هذا المنفى
هو هذه العلاقة الحميمة بينه وبين
مراحل حياته من الميلاد إلى الوفاة،
ولعل أصدق علاقة حميمة جمعه
بغربة المكان هي تلك التي ألفت بينه
وبين مدينة طنجة التي أنتج فيها
معاني التأمل والاستقرار الدائم

ما كان يحمله من شرود ومن تعقل
ومن عبث ومن حب للحوار وحب
للدهشة الإيروسية مع دلالات الجسد
الذي كان يحيا إيروسيته في هذه
الغواية بنغمات وإيقاعات كانت تعيد
إلى الغواية - في الكتابة - منطقتها
ومنطق العالم الذي صدره العالم من
التداول، إنها حمأة الكتابة التي
صارت عند بول بولز ملجأ للتخييل
الذي كان يحصن به الكتابة من
الانفلات من صوتها الذي يؤرخ
للذات كما يؤرخ لهذا الملاذ الجميل في
حلم كان فيه يستقطع قساوة الذوبان
في سديمية النسيان أو العدم، وكان
يستخرج من حالة الخوف من
الغيوبة أو النسيان أو السهو ما كان
يوقع به سؤال الوجود حول الوجود
في مدينة طنجة

أنه ومنذ إقامته في مدينة طنجة،
من عام 1947 إلى تاريخ وفاته في
المستشفى الإيطالي بها يوم الخميس
18 نونبر 1999، كان بول بولز يتفنن
في إتقان كيفية التفاهم مع هذه
المدينة، وكان يبذل جهده في مد
قنوات التواصل مع هذه المدينة، مع
فنونها، مع ذاكرتها الشعبية، مع
تاريخها الثقافي والفني، لأنه بهذا
التفنن والإتقان كان يريد أن يكلم
مهمشيها ليكلموه ويتحدثوا معه
باللغة التي يفهمها خصوصا بعد أن
رأى فيها صراعات ملتوية يحركها
الصراع الخفي أو المعلن بين المقدس
والمندس، بين الماضي والحاضر، بين
الماضي المعلوم والآتي المجهول. إنه
وفي إتقانه للعبة التنقل بين المقدس
والمندس في الحلم وفي الواقع في

لصمتها فكانت بحق قائمة بينه وبين
المهمش في المدينة، العلاقة التي
كشفت بشفافية ملونة التعابير عن
قدرته في إدخال المهمشين إلى بؤرة
الإفصاح عن الذات في طقوسية
كتابية لها أجواؤها الملتهبة بالسكون
والسكوت والنطق والنسيان الذي يتم
فيه تذكر المنسي.

لقد كان لدخول بول بولز إلى
مدينة طنجة أثره الكبير على مساره
الإبداعي حين رسمت له لحظات
الدهشة الأولى في لقائه الأول بهذه
المدينة الأسطورية بكل ما تحمله من
غواية الدلالات في تاريخها، وفي
علاقاتها الهادئة والصاخبة في حياة
الناس أثناء مشاهدة أطيافهم تتجول
في المدينة، أو أثناء اللقاء بهم، أو
الاستماع إلى حواراتهم العبثية
والواقعية وهي تعكس تساكنهم
وتنقل صورة تناقضهم فيما يحملونه
من ماضٍ نسخته تواريخ متعددة
تنتمي إلى حضارات مختلفة صارت
بها طنجة صورة لهذه الغواية التي لا
يراها، إلا من عشق حرقه الإبداع، أو
أوصله الإبداع إلى حافة الدهشة
الجميلة في هذا الإبداع.

وبول بولز الذي رافق نبضاته في
مروي أحلامه في هذه المدينة بعشق
مبدع، وسائر ذاكرته المثقلة بمسافات
السفریات التي كان يراوغ بها بؤس
الزمن، كان يتوق إلى أن ينشد فرحته
في تجريب إبداعي توزع فيما بعد
على خواطره وخطاباته وصمته
ومرضه في هذه النبضات التي لم
تقلح في إسكاته أو إبعاد نبضاته عنه
لأنه كان يستشعر في هذه النبضات

واختراقا للفضاء الأسطوري للمدينة بكلام المهمشين في المدينة، استطاع بول بولز أن يخرج مجموعة من الحكواتيين الشعبيين من منطقة الظل والصمت المفروض على حكيهم وعلى حياتهم وعلى معاناتهم في الماضي وفي الحاضر ويدخلهم إلى عالم التواصل مع مجتمعهم بهذا المحكي المنسي في حياتهم، فكتب محكيهم في قصص وروايات وسير ذاتية نقلت واقعهم المعيش إلى اللغة الإنجليزية التي اندهشت بهذا المهمش في المهمش حين زرع في رحمها معنى جديدا من القول والتعبير والحكي عن طنجة والريف والشذوذ الجنسي وحالات التسكع.

ومن الجمع لهذا المحكي والإنصات إليه وتدوينه وترجمته عرف بول بولز بمجموعة من الحكواتيين في العالم وذلك حين أدخلهم في سياق التبادل والنيوع والانتشار في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا التي وجدت في محكي أحمد اليعقوبي ومحمد مرابط المادة الخام التي يعيشان بها ومعها معاني وأحلام المهمشين في طنجة، ولعل في ذكر اسم محمد شكري الذي صار معلمة طنجية ما يؤكد أن خطابه المشاكس لوقار المدينة المصطنع كان وراء تقديم سيرته الذاتية (الخبز الحافي) التي تقدم صورة حقيقية لهذه المشاكسة التي تحمل جرأة الحكي للكتابة عن الذات وعن المدينة وعن الريف وعن ازدواجية لغة التخاطب والتواصل في مدينة تلفظ هؤلاء المهمشين، وتلقي بهم في

أسطورية هذه المدينة استطاع أن يستحضر ويحدد موضوع اشتغاله على محكي المدينة، وتمكن من أن يسخر قوة اشتغاله فيما سينجزه من تحقيقات إبداعية في الرواية وفي التأليف الموسيقي، لأن محركه في هذا الصراع كانت ذاكرته المتبقية في الحلم بتعبها الموروث عن الترحال، وهو ما وطده به متانة العلاقة العجيبة بينه وبين المدينة التي آوته في الواقع وفي عوالم قصصية وروائية صنفته في خارطة الإبداع السردي المغربي ضمن ما اصطلح على تسميته بـ: (الأدب الطنجي) أو (الأدب الإثنوغرافي) الذي ينهض على الخصوصيات الغرائبية في طنجة، هذه الخصوصيات التي (وظفت دعائيا) لرسم صورة المدينة ومحكيها وسردياتها الشعبية لرسم صورة المدينة في العالم الأوروبي وأمريكا. تبرز العلاقة الحميمة بين بول بولز وبين المهمشين في المدينة الذين أتت بهم هذه الصورة في قدرته على إدخال المهمشين إلى زمن الإبداع الهارب منهم، ووضعهم في بؤرة الكتابة بالذكر وبالحكي المتقطع أو المتواصل عن الحياة.

لقد مكّنه هذا الإقحام القصدي لهؤلاء المهمشين في الحكي من القبض على قول واعتراقات هؤلاء المهمشين في فعل القول والإفصاح، وحفزهم على قول ما لم نقله الكتابة السردية المتخيلة في السياق الثقافي العام، ومن اقتناعه بالاستماع إلى مهمشي مدينة طنجة، وإسماع تراجيديا هامشيتهم إلى العالم،

كما اهتم بطرب الملحون وموسيقا
كناوة ذات الأصول الأفريقية، وقد
سمى هذه المصنفات المختارة التي
نشرتها مكتبة الكونغرس في
واشنطن: (ميوزيك أف موروكو).

بهذا الاهتمام بالفنون الشعبية
التي وجد فيها بول بولز إيقاعا حيويا
للجسد وللروح، وبالحوار الدائم مع
أسطورة المغرب في طنجة، كان بولز
منخطفًا بهذه الخارطة الثقافية
المغربية، وكان متشوقًا بحنين طفولي
إلى انتمائه إلى وطنه الأصلي، وبين
انتمائه إلى المغرب بالإضافة وبلده
الأصلي كان يحفر وجوده في المغرب
ليعلن انتماءه بالهوى وبالإقامة
وبالدهشة إلى المغرب، وهو التوزع
الذي منح به المغرب صفة الأصالة
وكشف عن الخطر الذي يلاحق هذه
الأصالة فقال: (إن التحديث في سبيله
إلى تدمير كل شيء، فلقد كان الفنان
والحرفي المغربيان يعملان في
الماضي لأجل المغاربة، فيما أصبح كل
عملهم اليوم موجهًا إلى السياح،
وأصبح المغاربة يؤثرون اقتناء
المصنوعات الأوروبية) (١).

هذا القرب العاطفي من المغرب لم
يخف بعض الأسئلة التي انطرحت
حول بول بولز: هل هو كاتب أجنبي
يقيم في المغرب؟ أم أنه ينتمي بصدق
إلى حيوية مدينة احتضنته بلطف
متواضع بعد سفريات متعبة بلذتها
الهارية، المتعبة، القاهرة بتمرد ذاتها
التي اشتعلت أمامها وفيها نار الرغبة
في كتاباته كي يكتب عما صار ينسى
وعما صار يتذكر بالحلم الذي قال
عنه: (.. من الأحلام من لا يراها إلا

دوامة القلق والضيق والتشرد، وقد
قام بول بولز بترجمة هذه السيرة
الذاتية (المحكية) قبل ولادتها،
والمكتوبة والمترجمة بعد ولادتها إلى
اللغة الإنجليزية التي صارت فيها
وفي النص المترجم إلى اللغة العربية
التماعة للذات وهي تشع بانسراح
الذات في خطابها السردي في هذه
السيرة الجريئة والمنوعة من التداول
بسبب أسلوبها الفضائي حول
الجنس وحول حياة الغواية
والحرمان والإشباع المنحرف
للرغبات المنحرفة بالتهابها
الشذوذي.

وما يؤكد هاجس بول بولز
المتنامي في مدينة طنجة هو أنه وجد
ضالته وشبقيته وإشباعه اللذوي في
الفنون الشعبية المغربية بغرابتها
الغريبة عن ذوق المتلقي الأمريكي،
وهو ما جعله يندesh ببلقيفونيتها
التي خلصت ذاكرته الموسيقية
المغربية من غربيته فكانت دهشة
السماع، وكانت تنويعاتها الإيقاعية
في مصاحبة حركات الجسد
والصوت والجذبة في الشطح، وفي
الحالة إمكانات للتأمل والقراءة
والتدوين أراد بها بول بولز الحفاظ
على الفنون المغربية الشعبية حين
أنجز توثيقًا شاملاً لمصنفات
موسيقية انتقاها بذوقه الخاص من
موسيقا الزوايا ذات النفحة
(الصوفية) واختار نماذج من جبال
الأطلس ومنطقة جبال الريف، كما
سجل معزوفات من موسيقا الآلة
ذات التعبير الأندلسي الأصلي مع
عبدالكريم الرايس من مدينة فاس،

التعامل الموسيقي للموسيقا، وكتب الموسيقا لمسرح برودواي، ووضع الموسيقا لعروض الباليه، وأبدع الموسيقا التصويرية لبعض الأفلام.

كل هذا الانفتاح على الإبداع في الإبداع، إضافة إلى علاقاته وسفرياته وغواياته السرية أو المعلن عنها بالرمز وبالإشارة في العلن، وكل لقاءاته بالأدباء والفنانين كانت معطيات ذاتية وفنية وموضوعية أحضرها في سردياته من الخمسينيات إلى فترة المرض، ويظهر هذا الانفتاح في كتبه: (شاي في الصحراء) و(العقرب) و(حياة زاهرة بالثقوب) و(ذكريات بدوي) و(بيت العنكبوت) إلى سيرته الذاتية.. وهذا الحضور يمثل أقصى درجة التسجيل لمخيلته الطافحة بالذكريات وبالتجارب المثيرة بدھشتها أمام الأماكن والأزمنة التي عاش فيها في حياته غواية اللحظات، وغواية الرحلة التي كان يستعيد فيها - أثناء الحلم - معاني الحياة الهاربة منه، فيضفي عليها سمات المتعة الواصفة لما يستهويه في الكتابة بالنظر وبالسماح وبالمعايشة لهذه الغواية في شعرية الحكيم.

إن كتابة بول بولز في طنجة ستظل ذاكرة أفريقية عربية مغربية تشهد على المعاني التي تحملها والتي وجدت فضاء رحبا في كتابة تجمع في المتناقضات بين مفارقات الذات القادمة من أمريكا التي وجدت روحها الضائعة في طنجة، وبين هذه المدينة التي كانت بوابته التي دخل منها إلى تحقيق الذات في فضاء المدينة، وهذه

الصفوة من الناس، وهؤلاء يستكشفون من الحديث عن أحلامهم.. إنني لا أحب الأحلام المروية.. إلا أن بعض الأحلام نزلت تحتفظ بأجزاء منها، لاستثمارها بعدد في الكتابة(2).

الجواب الممكن في هذا التوزع الانتمائي والعاطفي والحنيني إلى الحلم وإلى الأماكن التي زارها بول بولز جعلت كتاباته أجوبة عن أسئلة وجودية تحضر فيها الأماكن التي عاش فيها: أمريكا الجنوبية، باريس، سيلان، كما تحضر علاقاته الثقافية مع أصدقائه الأدباء الذين عايشهم وعاش معهم لحظات التوتر في الإبداع المشترك، أو الذين تحاور معهم، أو لحن بعض نصوصهم. إنها ظاهرة وجودية ثقافية تكتمل في سردياته ومروياته التي تتذكر أطراف ولغات أصدقائه في إبداعه: إزرا باوند، توماس ملان جيلان بول سارتر، سلفادور دالي، تينيسي ويليامز، فرانسيس بيكون، سان جون بيرس، بول فاليري، هؤلاء وغيرهم كثير، ساهموا بحضورهم وبغياهم أثناء التذكر في وضع الكتابة داخل نسيجها العام في السرديات والمرويات التي كانت تستحضر - كذلك - أورسن ويلز، وبيرناردو بتولوتشي، وغارسيا لوركا الذي كان ملهمه في الكتابة الموسيقية في علاقتها بالمتخيل الشعري. إنها الأبعاد المتعددة التي نوعت نتاجات بول بولز في تجريبه الثري والغني بالتنوع في كثير من الأشكال التعبيرية، فهو قد جرب

محسوبا عليها)(3).

لقد استشعر فرع طنجة لاتحاد كتاب المغرب (ثقل المصاب الأليم بغياب كاتب في حجم بول بولز الذي التصق اسمه بطنجة الدولية وأجوائها المفعمة بعبق الحركة الأدبية والفنية والديبلوماسية)، لأن بول بولز كان ذاكرة مكان وكان ذاكرة لغة وذاكرة ثقافة أرادت أن تبدع العالم الذي كان يهرب منه دوماً، ولم يجد بولز الكاتب الأمريكي بالذاكرة المغربية سوى مخيلته الملهبة بالأحلام للكتابة عن مغرب كان أحيانا يعده جنة الأحلام لأنه (بلد رائع) أما أحيانا أخرى فالمغرب عنده (أشبه ما يكون بسجن). فأأي عالم عاش فيه بول بولز؟ هل هو هذا البلد الرائع؟ أم أن العالم الذي عاش فيه هو ذلك الذي يشبه السجن؟

هي الصورة التي قال عنها الزبير بن بوشتي: (لم يكن بول بولز من الذين يترددون على طنجة في بداية الثلاثينيات ليجعل منها محطة صيفية، أو منتجعا للهو والتسلية، بل عرف بول كيف ينساق لأهوائه الإبداعية، ويستسلم لغواية القص والحكي في مدينة تنعم في السلم والوئام بين المؤمنين بالديانات السماوية (اليهودية - المسيحية - الإسلام) وبين أولئك الذين لا ديانة لهم، خليط من الأجناس والأعراق والرتب الاجتماعية والسياسية والكتاب والفنانين والفضوليين من بورجوازي أوروبا وأمريكا وناهبي الخيرات والباحثين عن النعيم في الفردوس الطنجي الأفريقي القريب من أوروبا البعيد عن أفريقيا وإن كان

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هوامش:

1- العلم الثقافي 6 نونبر (حوار أجري مع الكاتب بول بولز عام 1997): (المغرب بلد رائع).
2- شاكر نوري: مات أسطورة طنجة عن 88 عاماً، بول بولز: غادر أمريكا باحتفاء وخذ موسيقا الأطلس الكبير.
3- «القدس العربي» السنة الحادية عشرة، العدد 3278، السبت / الأحد 20 / 21 نونبر 1999.

1- في آخر حوار مع الكاتب الأمريكي الراحل بول بولز، (الكاتب بين مغربين)، أجراه أنطوان بويش، ترجمة وتقديم عبدالرحمن حزل، العلم الثقافي، السبت 17 نونبر 1999، ص 6.
2- المرجع نفسه.
3- الزبير بن بوشتي.. بول بولز: رحيل رائد «الأدب الطنجي»، الميثاق، الملحق الثقافي، الأحد 21 - 22 نونبر 1999، العدد 7216.

النجوم التي تتألم بمفردها؛

نجوم الغانم وأشعارها

• بقلم: ظبية خميس

نجتاز نجوم الغانم - الشاعرة الإماراتية - مجازاتها الشعرية مراكمة المزيد من الجمالية، والقبض على خبرة التجربة في نصوصها الجديدة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والشاعرة نجوم الغانم من الأصوات الشعرية الناضجة، والخاصة في منطقة الخليج العربي، وهي من مواليد دبي عام 1962 وقد صدر لها الكتب الشعرية التالية: مساء الجنة 1989، الجزائر 1991، روائح 1996، وأخيراً، منازل الجلائر في عام 2000. علماً أن بدايات التجربة الشعرية لنجوم الغانم تعود إلى بداية الثمانينات وإن كان بلورة التجربة قد اتضح بشكل عميق خلال حقبة التسعينات عبر مجموعات الشعرية الأخيرة. ولدى الشاعرة اهتمام

القارئ في رحلة تشف به حتى يستمع إلى أصوات داخلية لا تحرم الخارج الصامت من النطق من خلالها أيضاً.

قصيدة «الخردلات المذهبة» هي الأطول في المجموعة، وهي تختزل في روحها سمات النص الشعري لدى نجوم الغانم: تلك الروح المستوحدة في توحش أحزانها والتي تستنطق الكون حولها في محاورات خافتة.

تقول:

كانت الليالي تُخاطلني لُجْهَرٍ عليّ
فيما كانت الأقمارُ التي عَشَقْتُها
تتدبّرُ الأمر

والنجوم تناولها الشفرات

كما أن الكون بأبهى عناصره:
الليل، الأقمار، النجوم في مؤامرة
دامية على رأس الشاعرة، مؤامرة
حينما ينجزها النوم وتأتي اللحظة:
استنقظتُ

وجدت الأحلام مذبوحة كعصافير
وتحت وسادتي عُدَّة الموت

هذا اللقاء المتكرر مع الكابوسي والشبحي الذي تشارك فيه الطبيعة سلوك البشر مولدة حس ارتياب يعود بفوراته بين النصوص يمثل استمرارية في الروح الشعرية لدى نجوم الغانم منذ بداياتها. وذلك العصفور الملاحق بالمقاصل والسكاكين يسكن نجوم فيما بين المقاطع إذ تقول:

أفتح قلبي

فأرى عصفوراً ميتاً

إن الارتياب الذي يعدها بالخيانة حتى وهي تحاول الفرار منه يتكرر

خاص بالفنون البصرية سواء عبر تجاربها الفنية التشكيلية أو دراستها للسينما فيما بعد وقيامها بتصوير وإخراج أكثر من فيلم سينمائي وثائقي في الالونة الأخيرة. وقد قضت الشاعرة السنوات الأخيرة في دراسة السينما في الولايات الأمريكية المتحدة ثم استراليا وقد عادت للاستقرار في دولة الإمارات العربية المتحدة في الوقت الحالي.

يتميز نص نجوم الغانم الشعري بلغة ذات صوت داخلي خاص يتحرك في رؤية بصرية روحانية متلمساً بجمالياته الخاصة مسارات رمادية في حياة الكائن وخصوصاً تلك المسارات المرتبطة بالألم والموت كما هو الحال في مجموعتها الجديدة «منازل الجنان».

أطرح هنا عرضاً ورؤية لكلا عمليها الأخيرين «رواحل» و«منازل الجنان».

رواحل

يأتي هذا العمل الذي أنجزته الشاعرة في النصف الأول من مرحلة التسعينات مفعماً بالصور والأخيلة، ويستحضر في كثير من نصوصه تقاطعات ومخاطبات مع الطبيعة وأنسنة للأشياء مما يغيب من كثير من النصوص العربية الحالية، ويقترب منا شيئاً ما إلى روح بوذية مازالت تحترم صلتها بالكون، والطبيعة وترى ما ورائية الأحاسيس حتى في الأشياء الصغيرة. تحتوي المجموعة على 32 قصيدة نثرية تأخذ

بالأمس افتعلنا
أول سبب للقاء
وأمصينا أول يوم
نؤثث فيه خيمتنا
بالأمس
أقسم أنه بالأمس
إذن ما كل هذه السنوات
التي كلما عدناها
زادت واحدة؟

منازل الجنان

لعل العمل الشعري الأخير (منازل الجنان) والذي صدر مع أوائل عام 2000 للشاعرة نجوم الغانم هو الأشد قسوة في آلامه المبرحة ونزيفه الدامي فهو كتب عن الموت وللموت هذه المرة فتجسد في حدث واضح، حقيقي وعميق في حياة الشاعرة التي كان الألم والموت جزءاً من مفرداتها الشعرية منذ بداياتها المباشرة وصولاً إلى اللحظة الراهنة، وهي تسمى نصوصها في هذا العمل بالاسم الحقيقي لها (الآلام) والتي تؤرخ لكتابتها ما بين عامي 1995 و 1998 وتهديها إلى روح أبيها وإلى الموتى والذين يحتضرون. وقد قسمت الشاعرة المجموعة إلى 7 أجزاء تتم بعضها البعض وهي:

- في الوقائع ترميني بصولجاناتها
- بكاء الأرواح في المدن النائمة
- الليالي تطلعنا على مكائدها
- مفردات الألم الأخرى
- رهائن للغياب
- أصوات بين فراغات الكلام
- محاولات خاسرة

حتى حين تنفض روحها وتثور ضد ذلك التعب تقول:
من الآن سوف أحرر تعب الليالي
أغسل أحلامي
وأخرج لأسقبل النهار
بقيمصي الجديد
وردائي الذي سأطلقه
يتطاير خلفي
فإذا ما خانتني الطرقات
سأعود للبيت وكأن شيئاً لم يكن
تحتمي أحياناً الشاعرة بروح كهنوتية كأنها تعويذة ضد شرور الكون - وهذه أيضاً إحدى سمات نصوص نجوم الغانم منذ بداياتها المبكرة - تقول في «استغلال بمواعيد نزقة»:
ظننت إنه ديري ومملكتي
انتظرت إنشاد الرهبان
وطلعة القديسين من كتبهم
صليت مثل حمامة
تتعلم الطيران.
إن روح الشاعرة التائهة في رومانتيكية خاصة في خطابها مع عناصر الألم، الموت، والطبيعة نادراً ما توجه خطابها إلى كائن متجسد، روح إنسانية أخرى فهي مأخوذة - غالباً - بالآلام روحية مبرحة تقذف بها هنا وهناك بين القصائد. وفي مثال استثنائي لمخاطبة الكائن، وبروح رومانسية تخرج من فضاءها الرمادي تأتي قصيدتها الجميلة، والقصيدة (بالأمس) كحالة خاصة.
تقول:

بالأمس تعارفنا
أرّخنا تواقيعنا
على الطرقات الطويلة

الأشد. تبدأ بقصيدتها (ما قبل الرميم
وما قالته الروح من غفلتنا). تتلبس
جسد الميت حين تقول:
كنت مبلبلاً كما يليق بجسد مات توأ
وقد طغى في صباحه الانتظار
وتقول:

كما أطلعناك في الولادة
نأخذك الآن دون الألم

صار موت أبيها موتها وصمته
الأخير صوتها الشعري وحرزها
العميق حنينها الذي لا ينتهي بانتهاء
النص.

في وحدة الشاعرة الموحشة لا
يتراءى أنيس أو شاغل يأخذها من فك
الوجع والموت كأنما نذرت لكتابة
الموحش والموجع. تقول:

- فتشت ردهات قلبي
وجدت الموت جالساً
يحيك معطفه

والأحزان مكدسة في الجهات
كأنها شموع أشعلت

في فناء كنيسة معتمة

ولا تكاد الشاعرة تبتعد عن هذه
البنائية الموحشة في بقية أجزاء
مجموعتها الشعرية السبعة ثمة عودة
إلى مكائد الليل، والارتياح بالدنيا كما
اعتادت منذ البدء غير أنها رويداً،
رويداً تعود إلى جسدانية ذاتها
خارجة من جثمان الأب الذي مضى.
تعود إلى ذكرياتها، ربما الطفولة،
الغياب بين الأعوام. تعود إلى غربة
روحها في عالم الأحياء تلك الغربة
التي توصلها إلى تمنى الموت حينما
تقول في قصيدتها (رصاص رحيم).

- وكنت أبتسم مصلية
أن يطلق الزناد سريعاً

تبدأ نجوم الغانم نصوصها
(باستدراجات الموت الأزلية) هائمة
بين أرواح (مجبولات على السفك
ليوم المصائر) الموت وقبضته
والأرواح المجندة له في اللامرئي
والمسقطات لأهدافهن رؤوس البشر
منذ الأزل. الحقيقة الثابتة في أزمنة
تشحب ألوانها حتى تصل إلى اللون
الأوحد القاتم، الدّامس لون الموت
حقيقة لا مفر منها.

وصف للمآتم، بنات النعش
والدفاع العاجز عن إمكان خلود
الجسد ترقبه أيادي الغيب كي تهشمه
في آخر الأمر.

وصف للمآتم، العويل، الأرامل،
المواقع، والأحزان التي تبت في
الجنان.

التسليم الذي يفرضه الإيمان
والموروث تقول الشاعرة:

اقتربوا للموت فهو الحق
إذا ما شابّت السنوات

تصف خروج الجثمان، الحذاء
واحتفالات الموت يقودها النحيب إلى
النحيب.

كأنما الجزء الأول من النصوص
ثوب سواد، جلباب موت يثقل الكاهل
بمأساويته وتشكل نصوصه حضرة
عزاء للدنيا بأكملها طارحة موروثاً
من معاني الزهد، والثكل، والصوفية
كعبرة من عبر الموت وما يفعله
بأرواحنا، ثمن الذين مازلوا أحياء في
ظل فقد يسرق منا شرايين الحياة
وزهوتها.

تمضي الساعة إلى الجزء الثاني
(بكاء الأرواح في المدن النائمة) في
حالة تأملية للموت، وما بعد الحدث

لأنني قبلها بليلة فقط
تمنيت أن تصيبنني
رصاصه طائشة

إن الحياة في حد ذاتها لا تشكل
حضوراً في النص الشعري بقدر ما
يبدو الموت متربصاً من كل النواحي،
يؤكد حضوره للشاعرة في كل شيء
حتى يوصلها إلى تحديه ودعوته
للمبارزة حين تقول:

- دعوت الموت أن يبارزني
أتى على كل أغصاني

تاركاً لي الاحتضار في عتمة القصائد
نصوص نجوم الغانم الشعرية
مترعة بتجارب الألم الروحي،
واستحضار أشباح قديمة لذلك الألم.
تكتب بلغة متوترة ومشحونة بظلال
الكتب المقدسة تهيم روحها بين
الصلبان والأديرة أكثر مما يشبه
زمنها اللحظي، تستدعي الطبيعة
وظواهر الكون. في خطابها مخاطبة
الموت والملائكة والشجر والعواصف،
ارتحالات الداخل منعية تقاطعات

الخطاب مع الآخر المتجسد في بني
البشر إلا فيما ندر تحوم الشاعرة في
ظلال الميتا فيزيقي محمية به حيناً
ومرتعبة منه في حين آخر وهي في
خلاصة ما قد قدمته من نصوص
شعرية طوال تجربتها الإبداعية تكاد

لا تشبه بنات جيلها من الشاعرات
حيث تغيب الهموم النسوية،
التحديات الإجمالية التي تواجهها
كأنثى، ومفاصل العلاقة بين المرأة
والرجل لا يتضح سعيها نحو الحرية
الفردية وتحرير النص من الموروث
الميتا فيزيقي بل أنها في تجربتها تكاد
تسعى لتعزيز الرومانتيكي المؤلم،
الغيبي، والصراع الأبدى مع الطبيعة،
الموت، والشبحي على حساب المحتفى
به من أمور دنيوية وإنسانية. غير أن
نجوم الغانم تتمتع كشاعرة بقدرتها
اللفظية على استحضار مخيلة
خاصة، وصنع صور جمالية في
اللغة أياً كان المضمون الذي تذهب
إليه. ويبقى أنها كشاعرة تعيش زمن
الحدأة وما بعدها مازالت مطالبة
بتجاوز إرث الماضي إلى تحرير
الروح واللغة من ثقل سوداوية الشكل،
الكهنوتية، والكابوسية التي تحيط
بنصها الشعري من كل جانب.

المجموعات الشعرية

1. نجوم الغانم: رواحل (بيروت:
دار الجديد، 1996)
2. نجوم الغانم: منازل الجلنار
(بيروت: الانتشار العربي 2000)

قراءة في

«عروس البحر»

للطيفة بطي

• بقلم: حسني التهامي

القصة القصيرة فن مستحدث لا يكاد المتصفح للموروث القصصي القديم - سواء في الآداب الغربية أو حتى في أدبنا العربي - أن يعثر على جذر ضارب في كلا الأديين.

وهذا الفن القصصي لا يكاد يربو عمره على قرن ونصف قرن من الزمان. ولقد سبقتنا لمعرفة أصول هذا النوع الآداب الأوروبية. فما بين عامي 1814 و 1821 شرع «هوفمان» الألماني في نشر قصصه التي كانت خافلة بخصائص الإثارة والتشويق.

وفي الأدب الأمريكي لمع بين كتاب القصة القصيرة إيرفينج الذي وضع - بعد نشر كتابه «كتاب الفصول التسجيلية» - بعض ملامح القصة القصيرة.

وتلاه بعد ذلك كاتبان مبدعان هما: «إدجار آلان بو» و«نانيثال هوثورن» اللذان أحدثا تطورا ملموسا في فن القصة القصيرة. وفي فرنسا نجح «تيوفيل جوبيتتر» و«بلزاك» و«بروسيير ميرمييه» في تشكيل ملامح خاصة بمثل هذا الفن.

والواضح أن سر تميز هؤلاء الكتاب ونجاحهم في إرساء القواعد

في قصة «عروس البحر» يتسلل البطل من خلال حيلة «الفلاش باك» إلى ذكريات قديمة حيث كان طفلاً، فالجدة ورغبتها في أداء طقسها المعتاد (الذهاب إلى مقبرة البلدة القريبة) وهي تجر الطفل جراً. بينما كان الطفل لا يكف عن البكاء رافضاً الذهاب معها. هاتان الرغبتان تمثلان قطين متنافرين وعالمين متباعدين (الطفولة والكهولة).

والكاتبة في قصة «عروس البحر» لا أظن أنها نجحت في تجسيد العالم الطفولي بما يكتنفه من جهل لُكُنْهُ العوامل المحيطة به وشغفه وفصوله للتعرف إلى ماهية هذه العوالم. فالطفل دائماً يسأل ويقم نفسه من خلال تساؤلاته كي يرقأ جفنه ويستريح باله.. وهذه هي طبيعة الطفولة.

ولكن الكاتبة لم تدرك أن الطفل بطبيعته قادر على استكشاف وإدراك المحسوسات بينما الأفكار المجردة يصعب عليه أن يدرك كنهها، يقول الطفل لجده:

«أحقاً يا جدي أن العانس امرأة لا بيت لها في الدنيا ولا في الآخرة؟»
ولما سألته جدته: «من أين أتيت بهذا القول؟» أجابها: «سمعت ذلك من فم الفتيات.. حين كنا نلهو».

ومن المعقول مثلاً أن يسأل الطفل جدته «ما معنى كلمة عانس يا جدي؟» أو تقول له الفتيات إن العانس هي امرأة لم تتزوج وفاتها قطار الزواج. ونلاحظ أيضاً أن كلمات الجدة للطفل عميقة تحتاج إلى إدراك ووعي كبيرين «الفتيات الصغيرات..

والتقاليد المتميزة بفن القصة القصيرة هو انصرافهم عن الأنماط السائدة للقصة في ذلك الحين حيث كان الكتاب يغرقون قصصهم في الخرافة والخيال. ولقد برع هؤلاء المؤسسون لفن القصة في تجسيد الواقع الذي يحيط بهم وتصوير جزئياته وتفاصيله الدقيقة.

في هذه الدراسة نتناول مجموعة قصصية من الأدب الكويتي بعنوان «عروس البحر» للكاتب الشاب لطيفة بطي، والكاتبة أرى أنها في قابل الأيام سيكون لها شأن بين كتاب القصة القصيرة عندما تكتمل أدواتها الفنية وتنضج تجربتها وتتشابك حبال أفكارها، وهذا لن يتأتى إلا من خلال إطلاله واعية على العالم.

تجنح الكاتبة لاستخدام معظم شخوص مجموعتها القصصية من عالمين متباعدين في الزمن وأيضاً في البعد النفسي. هذان العالمان هما عالم الطفولة الخصب المتسم بالبراءة والعفوية والانطلاق وعالم يخيم على روحه يأس الدنو من النهاية المرتقبة وجفاء الوهن الذي ينخر في عظام الشباب فيحيل العمر قتادا وأسى. الطفولة بانطلاقها واخضلال عودها المياد دائماً ترنو للشباب الفتى، للربيع الذي يوزع أريجيه على أفق الكون وروح الحياة. والكهولة بكآبتها وضيق أفقها تحاول دائماً أن تسترجع ذكرياتها التي تمتح من حديقة الشباب وتحاول أن تنسج خيطاً من النور ممتداً من وهج هذا العمر الرطيب فيمزق به بعض أهداب القتام الكهولي.

إنهن عيون وأبواق أمهاتهن ينبئن عنهن!!». ص 9.

بينما تنجح الكاتبة في تجسيد الطبيعة الطفولية بكل سذاجتها وتلقائيتها في «أطياف الماضي». فحديث الأطفال قصير ومرح ومفرغ من أي تجرّيد وإطلاق. وهم يتصرفون كيفما يتراءى لطبيعتهم ويروق لأمزجتهم حتى المعلمتان نجحتا في مخاطبة الأطفال بلغة تتسربل برداء الطفولة البسيط. فهما شاركتا الأطفال لهوهم وتقمصتا دورهم وقلدتاها في «ألفاظهم المتعثرة وتساؤلاتهم البريئة وفي حركاتهم البطيئة حيناً والسريعة حيناً آخر».

وهذا جلي عندما سألت «س» الطفل: «ما اسمك يا صغيري؟»

- زيد.. أجاب الطفل باستغراب ذلك أنه فوجيء بسؤالها المعلوم إجابته مسبقاً إليها.

- ماذا قلت يا عزيزي؟

- زيد!!

- ماذا.. زي... زي... زيا....

- زيد!! قالها الطفل بصوت عال قبل أن يستغرق في ضحكاته البريئة واضعاً يديه حول فمه مبقيهما نصف مفتوحتين مقترباً من وجه «س» التي في كل لحظة تتصنع الجدية وعدم الاستيعاب.. أه اسمك زيدان البهلوان!! ص 51.

ولطيفة بطي كاتبة مولعة بتيار الوعي لذا فإننا نجد في كل قصة من مجموعتها. لكن المجموعة بأكملها تفقتر إلى الحدث. فالتداعيات التي وردت على لسان «ص» و«س» كان

ينقطع خيطها بفواصل من تدخل الأطفال العفوي مرة بشكواهم من الطفل المشاكس ومرة أخرى لعطشهم الشديد ورغبتهم في إطفاء غلتهم. ولم نجد ثمة حدث أو مشكلة ذات قيمة، فالموضوع ببساطة هو خطبة «س» ودعوة «ص» للانطلاق وسط مروج الحياة والتمتع بمباهجها. إن دعوة جيمس جويس واستخدامه تيار الوعي في رواياته بمثابة هدم للمثلث الأرسطي. فأرسطو كان يدعو إلى تدرج الحدث حتى يصل إلى الذروة Climax ثم يأتي في نهاية القصة حل ومخرج من تأزم الحدث. بينما كان يدعو جيمس جويس إلى ما يسميه "Bull dozing Climax" الذروة المسطحة. وهذا لا يعني اختفاء الحدث. فكل فكرة تعرض لها جويس تحمل في طياتها ذروة معينة. فالأحداث متشابكة ومعقدة. وفيما يبدو فإن «عروس البحر» كمجموعة قصصية تركز اهتماماتها على الشخص. وهذه الشخصيات تبين عن نفسها من خلال الحوار. تداعيات تشي بانجذاب الشخصية وحنينها إلى الماضي حيث الدعة والسكينة. فالشخصية تكشف لك عن مواطنها وعواملها وأعماق دواخلها خلال حوارات طويلة أشبه ما تكون بسرد طويل مما يجعل القصة تفنقر إلى عامل التشويق والإثارة فتطفو على ذهن القارئ سحابة من السأم والملل. ولو أن الكاتبة اخترزلت حوار الشخص وتطلعت إلى آفاق جديدة من الأفكار والأحداث لكانت قصصها أكثر تماسكا وأروع فنية، يعينها على

كإنسان متمدين نبيل.. تلك هي مهمة القصص...».

وقصص لطيفة بطي تنتمي إلى ذلك النوع من القصص الهادف إلى غرس قيمة ما في النفس الإنسانية. والقيمة التي أرادت أن تتعرض لها الكاتبة هي قيمة الجمال الروحي. فالراوي الذي سرد أحداث القصة - رغم فتونه بصورة الحساء التي ظلت تموج في مخيلته حتى رسمها في أروع صورها - يقر لزوجته الهادئة الطباع بقوله: «رأيت إنسان كانت فاتنة ورائعة أكثر منك، أما رأيي كزوج لا فاتنة في الوجود سواك!».

والعانس قد وعدت الطفل بإحضار كتب وقصص مليئة بصور جميلة تستهوي عقله تشبع نهمه الطفولي والفضولي نحو كل ما هو جميل ومحسوس. لكنها في الوقت نفسه أكدت أن «أرواح الكائنات والأشياء هي التي تضيء عليها جمالا وبهاء لا مظاهرها التي أول ما نلتقاها بأبصارنا!».

وعلق الطفل بعفوية «أنت لست جميلة!» ويستطرد: «لكن لك روح جميلة أحسها وأشعرها». ثم يمتطي جواد مخيلته ويرسم صورة فاتنة للملائكة ولم تكن الصورة في الواقع سوى «عروس بحر دائما ما يتخيلها الرسامون بهذا المنظر» وظن العجائز أن العانس هي التي أفسدت خلق الطفل وأوحت إليه بهذا الرسم والناس لا تكف عن ذكر العانس فحبسوها بهمزاتهم ولمزاتهم وأدت بها عزلتها إلى حزن وشحوب. فهزلت وذبلت إثر هذا الخيال

ذلك رقة اللغة المستخدمة في الحوار والسرد معا ووحدت العناصر الوجدانية وأيضا قلة الشخص.

في قصة «هو ورفيقه» يستوقفنا مشهد الشرقي الذي دس في جيب ماغي «شيئا ظنته بقشيشا أول الأمر وحينما استخرجته كان عبارة عن ورقة مطوية» رمت الورقة ثم عادت وتناولتها من جديد وأعطتها لـ«م». ويبدو أن الكاتبة - حينما أخبرتنا أن ماغي ظنت أن هذه الورقة بقشيش - نست أن البقشيش عادة ما يكون قدرا ضئيلا من النقود سواء أكان فضيا أو ورقيا. وإذا بنا نجد الورقة المطوية عبارة عن مفكرة كبيرة حوت عشرين صفحة من المجموعة القصصية. هذه الخاطرة الطويلة هي بمثابة تساؤلات فلسفية وتعاليم خلقية لا تستطيع ماغي فك رموزها ولا تخدم العمل القصصي بينما تسعى لتفك الوحدة البنائية للعمل الأدبي. في مقال كتبه إبراهيم المصري «حول التأليف القصصي المصري» (مجلة الفجر - العدد 53. 24 يناير 1926)، يؤكد الكاتب أن المطلب القصصي الأساسي هو نقد الحياة، هو تصويرها بأقوى ما يمكن من الدقة والعمق حتى تنعكس هذه الرسوم النابضة المختلجة على مخيلة القارئ وفكره فيستطيع بواسطتها أن يتعرف أسرار الخليقة ويستبطن دفائن نفسه ويقف على أطوارها وأفاعيلها ويتمكن في النهاية من تكوين رأي شخصي له في الحياة يتهدى بهديه ويستضيء بنوره ويسير بموجبه مقدوره الدنيوي

الملائكي / الشيطاني الذي لعب بذهن
الطفل حتى خرج حسيا في صورة
رسم على ورق. وتبقى الكلمات التي
شبكتها العانس مع الصورة في ذهن
الراوي:

يا للسخرية!

عندما ترحل

عن الدنيا

تلك الأفواج البشرية

ستقدم على الله

بأردية بيضاء

يخادعون

الله

وما يخدعون

سوى أنفسهم

لو يدركون !!! إلخ! ص 19.
وفي قصة «العين تأتي والقلب
يؤتى» يستهوي الفتاة شكل شاب
وسيم لم يجذبه إليها أي تصرف
عقل أو سلوك ينم عن روح إنسانية
ومشاعر صادقة، ذلك الفتى المتأنق
الوسيم كانت أخطاؤه صوابا لديها.
والكاتبة تريد أن تؤكد فكرة خلقية
على لسان «س» وهي «قد نجد إنسانا
دميما لكن روحه وأخلاقياته تمنحه
جمالا إلهيا خالصا، وآخر وسيما في
ملامحه وقسماته لكن لم تكن
أخلاقياته وسلوكياته سوية، لم
تمنحه سوى مسحات شيطان تزيدنا
منه نفورا وعنه ابتعادا».



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

البيان

ومئة عام من الرواية النسائية العربية

• عرض: جميل داري

كما ترى أن إحدى المشاكل التي رافقت الأدب النسائي خلال التاريخ هي مشكلة المتلقي وليست مشكلة الكاتب، فالكتابات النسائية كانت موجودة دائماً، ولكن موقف المتلقي أنكر هذه الحقائق البديهية، وتعود الكاتبة إلى الورا لتشير إلى حقيقة أن معظم الشعر الذي نظمته النساء العربيات قديماً إما أنه لم يسجل أو أنه ضاع بعد تسجيله.

تستشهد المؤلفة بقول المؤرخ الفرنسي غوستاف لوبون: «إن العرب في الأندلس هم الذين قدموا فكرة الصالونات النسائية الأدبية لفرنسا في القرن الثاني عشر. ولأن المرأة العربية المبدعة تمتلك هذا الرصيد الإبداعي منذ القديم وحتى الآن، فإن المؤلفة توجه نقداً صارخاً إلى النقاد العرب الذين أهملوا تقويم الرواية النسائية في كتاباتهم مثل: سمر روجي الفيصل، كما أنها تختلف مع جورج طرابيشي الذي انتقد الطريقة النسائية في كتابة الرواية من خلال نقده كتابات نوال السعداوي.

كما ترفض إضفاء صفة النجومية على بعض الكاتبات مثل: غادة

يتألف هذا الكتاب للدكتورة بثينة شعبان من تسعة فصول، تحاول من خلالها الدفاع عن المرأة المبدعة وإثبات أنها لا تقل عن الرجل ذكاء وإبداعاً.

أود عرض هذا الكتاب بإيجاز شديد، وأسلط الأضواء على أهم القضايا التي عالجتها المؤلفة بموضوعية حيناً وحيناً بانفعال وتحيز واضحين.

• الفصل الأول عنوانه: تهميش الكتابات النسائية

وفيه تؤكد الكاتبة أنه لم تهميش الكتابات النسائية بحجة أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، ويرى النقاد بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في الخروج من مقم البيت والأطفال والحب والزواج في كتاباتهن، وفشلن في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، كما أن عبارة «أدب نسائي» ما زالت تستخدم كعبارة مهينة.

وتتطرق المؤلفة إلى قضية ماهية الكتابة الجيدة التي يحددها الرجال، علماً أن الكتابة الجيدة ليست حكراً على الرجال، وقد تكتب المرأة بطريقة مختلفة لأنها مخلوقة مختلفة.

لأحداثها.

وهناك رواية سورية أخرى كتبت روايات قبل ظهور رواية زينب وهي «عفيفة كرم» وروايتها الأولى هي: بديعة وفؤاد، وتقدم الكاتبة لها قراءة متممكة وذكية، وتؤكد أن مواضيعها الأساسية تشغل بال الروائيين والروائيات العرب اليوم، وهي رواية طموحة ومتطورة فنياً على رواية حسن العواقب. وبعد هذه الرواية كتبت سبع روايات أخرى قبل أن تبلغ الثلاثين أي قبل عام 1914م.

وترى الكاتبة أن أي حديث عن أصل الرواية العربية لا يأخذ بعين الاعتبار أعمال هؤلاء الروائيات يبقى حديثاً ناقصاً وغير مكتمل.

وتؤكد الكاتبة أن زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا ثلاث روايات رائدات ساهمن بشكل هام في ظهور الرواية العربية، قبل سنوات عديدة من نشر ما أطلق عليها اسم «الرواية العربية الأولى» لمحمد حسين هيكل.

● الفصل الثالث عنوانه: البحث عن المساواة..

تحدث الكاتبة هنا عن بعض الروايات النسائية وتصل إلى النتيجة التالية:

لقد قدم هذا الجيل الرائد في الروايات العربيات بطرق بارعة متعددة التماساً مشجعاً للمساواة، والقضايا التي كانت تشغل بال النساء. كما تعرض هذه الروايات ليس «التشابه» مع الرجال بل فرصة متكافئة معهم، وتمثل هنا نموذجاً من أدب لا يزال من الواجب اكشافه،

السمان ونوال السعداوي كما تنقد مقالات الدكتور حسام الخطيب حول الرواية النسائية في سورية. إن المؤلفة تدعو إلى قراءة الروايات النسائية بدلاً من صياغة نظريات عما كان يجب أن تقدمه تلك الروايات، كما يجب أن يعتمد التقويم النقدي على النص المعطى والمنبثق منه بدلاً من أن ينبثق من مفاهيم وأحكام مصوغة خارج النص.

وفي هذا الفصل حديث عن الوعي النسائي والصحافة النسائية العربية، وكل ذلك يدل على مدى حسن إحاطة الكاتبة بهذا الموضوع الحيوي الذي تفتقر إليه المكتبة العربية.

● الفصل الثاني، عنوانه:

الروايات العربيات: البدايات

تري الدكتورة بثينة شعبان أن النساء هن القاصات الأول في تاريخنا منذ شهرزاد التي برهنت لكل من الرجال والنساء على قوة تأثير القصة علينا.

وفي محاولة لاقتفاء أثر الكاتبات العربيات إلى أبعد تاريخ ممكن وجدت الكاتبة أكثر من امرأة عربية كتبت الرواية قبل محمد حسين هيكل صاحب رواية «زينب» 1914م. فمعظم المحاولات الرائدات ظهرت في لبنان، وأن الكاتبة الرائدة للرواية العربية هي: زينب فواز، وقد نشرت روايتها الأولى حسن العواقب أو غادة الزهراء عام 1899م، وكانت زينب فواز تسمى «درة عصرها» وموهبة فريدة، اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في العالم العربي. وتقرأ الكاتبة هذه الرواية قراءة نقدية مع تلخيص

والأسرة والأطفال، ومع أن هذه المواضيع تعتبر مشروعة بحد ذاتها فمن الطبيعي أن تكتب النساء عما يعرفنه بشكل أفضل، ولكن هذا لا يعني أن النساء كن غير مباليات بما يحدث في الميدان السياسي. وأن الروايات التي تلخصها الكاتبة وتدرسها بعمق وذكاء هي شهادة على حقيقة أن النساء لم يكن مهتمات بالأسرة والأطفال فحسب بل وبالأمّة أيضاً.

والواقع أن الروايات النسائية التي كتبت في أوائل الستينات كانت سياسية بشكل أساسي أكثر منها اجتماعية، وهي ضد التيار السائد الذي يعتبر مسؤولاً عن تهميشها.

وأن الشيء المشترك بين هذه الروايات هو صحوة الوعي لدى النساء، فالنساء يحلن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء.

والروايات المذكورة تمثل مجرد نموذج من الفيض الضخم من الروايات التي ألقتها نساء عربيات، وهي تكشف عن إدراك اجتماعي وسياسي مؤمن بحركة تحرير المرأة، وجميع هذه الروايات متفقة على أن تحرير المرأة هو الخطوة الصادقة الأولى في أي إصلاح سياسي واجتماعي حقيق. وقدعانى هذا النتاج الأدبي للنساء من الإهمال طوال عقود مع استثناءات قليلة جدا مثل رواية لطيفة الزيات، لكن الوقت قد آن كي يخضع لنقد جاد ومسؤول.

وتؤكد الكاتبة أنه في أواخر الخمسينات أخذت أصوات الروائيات العربيات تسمع بشكل أفضل بكثير، وأصبحت الاستجابة ملموسة أكثر.

● الفصل الرابع عنوانه: انبثاق المرأة الجديدة

تناقش الكاتبة بعض الروايات النسائية العربية منها: «الجامحة» للكاتبة المصرية أمينة السعيد. «مراهقة» لماجدة العطار - «أنا أحيا» لليلى بعلبكي - «أيام معه» لكلوليت خوري - «اعترافات امرأة مسترجلة» لسعاد زهير. إن هذه الروايات تسبر الظلال المختلفة للفروقات بين الجنسين التي تجعل من حياة النساء صراعا ضد تيارات القيم الاجتماعية منذ الطفولة المبكرة إلى الشيخوخة.

تدعو هذه الروايات، إلى خلق إنسان جديد «رجل وامرأة» وبعد ذلك فقط يمكن للعالم أن يصبح مكانا أفضل للجميع.

إن القضايا المعالجة في هذه الروايات لا تزال هي القضايا الرئيسية التي تشغل النساء العربيات اليوم، وتكرر الروايات العربية العديد من المواضيع نفسها التي كتبت عنها منذ سنوات مضت لأنه لم يتم حسم أي من المشاكل التي تعرضت للبحث. والفوارق بين الجنسين لا تزال سائدة حتى الآن.

● الفصل الخامس.. النساء والأمة:

الروايات النسائية 1960 - 1967
يهدف هذا الفصل إلى تحدي الرأي الشائع في النقد الأدبي العربي بأن الرواية النسائية تركز فقط على الحب

● الفصل السادس.. عنوانه:

روايات الحرب النسائية

ترى الكاتبة أن هناك أعمالاً كتبتها النساء تعالج الحرب بطريقة مختلفة عن طريقة الرجال وتذكر أسماء بعض الروايات النسائية لألفة الأدلي وليلي عسيران وقمر الكيلاني وغادة السمان وغيرهن، وتؤكد الكاتبة أن هذه الروايات تظهر أن النساء العربيات كن مستغربات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن، كذلك في التفاصيل البالغة الدقة كمعاركهن الخاصة ضد الظلم والتمييز، ويعتبر استبعاد جميع هذه النصوص عن روايات الحرب إفقارا لأدب الحرب العربي.

تشكل هذه الروايات مساهمة هامة في أدب الحرب العربي، ولهذا يجب تضمينها في أية دراسة جديدة عن الأدب الذي كتب في أعقاب حرب عام 1967 أو عن أدب الحرب العربي بشكل عام.

● الفصل السابع.. عنوانه:

تجليات

ترى الكاتبة أن روايات حميدة نعن وحنان الشيخ وهدي بركات وإملي نصرالله وأحلام مستغامي تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الرواية العربية التي كتبتها النساء.

وبعد دراسة مستفيضة لروايات هؤلاء المبدعات تصل الكاتبة إلى النتيجة التالية:

تظهر هذه الروايات أن النساء العربيات لم يكن يعشن على هامش الأحداث الاجتماعية والسياسية، خلال أكثر الأوقات اضطراباً في تاريخ العالم العربي، بل كن

منخرطات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن وكذلك في التفاصيل الدقيقة لمعاركهن ضد القمع والتمييز. إن استبعاد جميع هذه الروايات من التيار الرئيسي في الأدب العربي يعني إفقار التراث الأدبي العربي واستلابه من وجهة نظر نسائية ذات منظور خاص وتحليل مختلف للحدث وتأثيراته على الحياة العربية الحالية والمستقبلية.

● الفصل الثامن.. عنوانه:

سيدات المهنة

ترى المؤلفة أنه مع تنامي ثقتهن والطريقة التي عبرن بها عن أنفسهن بدأت الروايات العربيات بالتنقيب عميقاً في الماضي ونشر رؤاهن الخاصة عن تاريخهن الوطني.

تتوقف الكاتبة عند بعض الأسماء الروائية النسائية اللواتي ركزن على إعادة تقويم مآكان يعتبر من المواضيع المحرمة في الميدانين الاجتماعي والسياسي، وقد وضح في رواياتهن صلة لا تقبل الجدل بين الماضي والحاضر، مشيرات إلى جذور المشاكل التي لم تعالج حتى الآن. تتساءل الكاتبة: هل تمكنت المرأة العربية الكاتبة بعد قرن من الجهد الدؤوب أن تتربع على عرض فن هي التي بدأت، وهل حان الوقت لإنصافها على مستوى النقد والجمهور؟ هذا ما سيناقشه الفصل الأخير من هذا الكتاب.

● الفصل التاسع.. عنوانه:

مستقبل الرواية النسائية العربية

كما أن زينب فواز هي التي كتبت أول رواية عربية في نهاية القرن

الكتابات النسائية والتقليل من شأنها هي تهمة باطلة، وترى أنه كما أن المرأة هي التي نقلت حرفة النسيج من جيل إلى جيل، فهي أيضاً ومنذ شهرزاد ملكة القص والحكاية، وستنقل إلى القرن الحادي والعشرين رائدة للرواية العربية تماماً كما افتتحت هذا القرن العشرين بكونها مؤسسة الرواية العربية.

● كلمة أخيرة:

لقد بذلت الكاتبة جهوداً جبارة في الإلمام بمواضيع هذا الكتاب من خلال المراجع والمصادر العربية والإنجليزية، وأتوقع أن الكتاب احتاج إلى سنوات طوال لإنجازه بهذا الشكل الرائع. علماً أن الكتاب لا يشمل أسماء كل الروائيات العربيات، فمنهج الكاتبة حسب ما جاء في مقدمتها في اختيارها هو: شعبية الرواية بين القراء العرب ثم القيمة الأدبية لهذه الرواية.

وبذلك أضافت الدكتورة بثينة شعبان لبنة جديدة إلى صرح الكتابة النسائية.

الكتاب: مئة عام من الرواية النسائية العربية

المؤلف: الدكتورة بثينة شعبان
الناشر: دار الآداب - بيروت ١٩٩٩ م

التاسع عشر، فإن سحر خليفة هي الروائية العربية الأولى في النصف الثاني من القرن العشرين التي أسست لرواية نسائية تحررية سياسية ومتقنة فناً وموضوعاً ولأنها كذلك في نظر الكاتبة فقد أرجأت دراستها إلى هذا الفصل وقررت أن تمنح أعمالها المساحة التي تستحق فتتوقف عند رواياتها: الصبار، عباد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية، باب الساحة الميراث.

ثم تتحدث المؤلفة عن نجوى بركات وروايتها الأخيرتين: باص الأوامر، يا سلام.

وهدي بركات وروايتها: حارث المياه، وسلوى بكر وروايتها الأخيرة «البشموري» وتمتدح الكاتبة رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي التي نالت عليها جائزة نجيب محفوظ عام ١٩٩٨ م.

وتذكر الكاتبة أسماء روايات أخريات من الجيل الطالع.

وهكذا تؤكد أن المرأة العربية هي أول من كتب الرواية، وقد تطور هذا الفن مع تطور قدرات المرأة على الكتابة والإبداع، وترى أن إلصاق تهمة الانكفاء على الهم الخاص والابتعاد عن الهم العام لتحجيم

مشاركات

- خالد الشايجي وفاطمة يوسف العلي في ندوة «عنصرية الصهيونية والنازية»

شاركت رابطة الأدباء في الكويت بندوة «عنصرية الصهيونية والنازية»، التي عقدها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في دمشق أخيراً. وقد مثلت الرابطة الأستاذ الشاعر خالد الشايجي والأديبة الباحثة فاطمة يوسف العلي اللذان قدما ورقتي عمل، وشاركا في المداخلات والحوارات حول موضوع الندوة. كما أبرزت أجهزة الإعلام السورية المقروءة والمسموعة والمرئية نشاط الوفد الكويتي ومشاركته الجادة. وفيما يلي ملخص البحث الذي قدمته الأديبة الباحثة فاطمة يوسف العلي في هذه الندوة:

أود أن أوضح ثلاثة أمور أعتقد أنها في صميم موضوع «مظاهر العنصرية الصهيونية في الإعلام الصهيوني والغربي المتصهين»، أولها أن رصد المظاهر وتصنيفها، وتحليلها ثم تعليلها يبدأ من تعقب وسائل الإعلام المباشرة كالتلفزيون والصحافة والإذاعة، وغير المباشرة كالسينما والكتب والعلاقات الشخصية والندوات ومراكز البحوث.. إلخ، وتعقب هذه الأنشطة ليس بمقدور باحث واحد حتى وإن تعدد مساعده.. وثانيها أن هذه العنصرية الصهيونية مؤكدة بمظاهر أساسية هي التي تجري تجميل قبورها، وتسويقها إعلامياً. فالدولة الصهيونية كيان سياسي عسكري قائم على القوة المطلقة، وقائم على التمييز الاستعماري لليهودي على غير اليهودي، وهو لا يكتفي بالتزايد السكاني الطبيعي وإنما يأخذ باستيراد المواطنين، ويحولهم إلى مستوطنين في أرض الغير، ويساندتهم في نزعتهم العدوانية الساعية إلى التوسع المستمر.. هذه هي المظاهر العنصرية الصهيونية في أشد صفاتها خطراً.

ولكن السؤال الذي يستحق أن نطيل التفكير فيه، تفكيراً عملياً واقعياً لا يهرب إلى شناعة مسؤولية الآخر ليخدرنا بالنوايا الحسنة والقلوب البريئة، ولا يجد راحته في جلد الذات ورفع راية العجز البيضاء..

إن الحقيقة الواحدة لا تحدث من سبب واحد، ولهذا علينا أن نبحث في

واقعنا، وأن نبحت في الآخر الصهيوني، والآخر المتصهين، والجو العام، وحركة المستقبل، ولغة العلم وأسرار الإقناع.

أليس شيئا مثيرا جدا أن تكون لنا في عاصمة ما أكثر من عشرين سفيرا، وأكثر من عشرين سفارة، وللصهيونية سفير واحد، ومع هذا يكون له الحضور الأقوى، والإقناع الأعلى؟! هل، والحال هذه، تفكر في السفراء، وطريقة اختيارهم، وحجم الحركة المتاحة لهم، ومحاسبتهم أو عدم محاسبتهم، وأين ينفقون ميزانياتهم؟ أم نفكر في أوضاعنا الداخلية في الوطن التي تفرز هذا السفير وتحدد صلاحيته ومداه حتى وإن كان خارج الوطن؟

هذا مجرد مثال، أو مدخل، ومع هذا لا نستطيع أن نحصر القضية الإعلامية في سفرائنا وسفرائهم. إن الجهاز المساند في الوطن الأصل مؤثر جدا، ولعلنا نلاحظ أن الحركة الصهيونية التي أعلنت ميلادها في سويسرا - كما هو معروف - اتجهت إلى إنجلترا، الإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس، أوائل القرن العشرين، فانتزعت منها وعد بلفور، ومارست الضغط على عنقها حتى تحقق، وقامت الدولة اليهودية في فلسطين، فكان البحث عن رفيق للمرحلة التالية لم يستهلك. فكانت فرنسا إلى جانب إنجلترا، مع الصهيونية في معركة السويس سنة 1956، حتى إذا كشف القناع عن الوجه القبيح لمؤامرة السويس الثلاثية، اتجه المؤشر إلى أمريكا لتكون رفيق حرب سنة 1967، وهكذا تمت النكسة.

ونستخلص من هذه الوقفات السريعة:

إن السياسة الصهيونية تحسن قراءة الواقع والمستقبل، وتجدد في تحالفاتها على رأس كل مرحلة لتحقيق هدفا جديدا، دون أن تحول أصدقاءها القدامى إلى أعداء.

وها نحن نرى الآن كيف استقدمت إسرائيل مئات الألوف من الروس اليهود أو غير اليهود، وسمحت لهم بحزب سياسي خاص، وسلحتهم وشحنت بهم المستعمرات في غزة والضفة دون أن تخسر ثقة أمريكا، بل نراها تسعى إلى الهند والصين لتجري أبحاثا مشتركة على السلاح، ولتطور أليات وأجهزة لهذين القطبين الخطيرين حاليا ومستقبلا، ودون أن تصل مع أمريكا إلى القطيعة أو عدم الثقة!!

هذه القدرة على قراءة المستقبل ساندت الوجود الصهيوني وروجت له، وجعلته مقبولا حتى في منظومة الاشتراكية الدولية رغم أن إسرائيل جيب أمريكي إمبريالي لا يتجمل.

لا أريد أن يستدرجني الألم إلى الحديث عن غياب الاستراتيجية في تفكيرنا، وغياب التخطيط في حركتنا، بل غياب الحذر في سلوكنا الذي يتحول إلى ألد أعدائنا حين تنصيد وسائل إعلامهم صور كبراء العرب وسلوكياتهم، وأسرار حياتهم وثرواتهم ومستوى تفكيرهم.

ومن المؤسف حقا أن إعلامنا العربي موجه إلينا، مشغول بنا، ببساطة لأن

إعلامنا العربي إعلام سلطة وليس إعلام دولة، إعلام تخدير، وليس إعلام تنوير، ولهذا لا يسمعه غيرنا في الماضي، ولم نعد نسمعه في الحاضر، فقد أغنانا الله عنه بالأطباق المعدنية فوق السطوح، وتأكد ناسنا أن حقيقتنا معروفة لكل الناس إلنا، وأن الآخر موضع الإقناع والتصديق والتفاعل لأسباب ليس من بينها القضاء والقدر، أعني أن أسباب قبوله وأسباب انحسار قبولنا ترجع إلى الوعي بلغة الخطاب الإعلامي، ومصادقية الرسالة الإعلامية، وتكافؤ الداخل والخارج في طرح القضايا وإعلان المواقف.

الدولة الصهيونية تعرف جيداً أن بيننا وبين أوروبا ثأر قديم وصراع متنوع منذ الحروب الصليبية، من هنا تقدم نفسها لأوروبا على أساس أنها امتداد للحضارة الغربية العلمية، المتحررة، المتطورة في مواجهة الجمود الحالم بالعودة إلى العصور الوسطى، وتذكر الصهيونية طموح أمريكا للهيمنة على العالم، فتقدم نفسها لأمريكا على أنها نموذج آخر عصري لاستيلاء الرجل الأبيض بالقوة والعلم على الأرض، وإزالة سلطان بل وجود الهندي الأحمر، وتحقق لأمريكا يوم 5 يونيو سنة 1967 ما لم تتمكن من تحقيقه لنفسها على مدار عشرين عاماً في محاربة القومية العربية، وإنهاء الحقبة الناصرية، وفرض الحليف الأمريكي.

لقد تحقق لأمريكا كل هذا بين يوم وليلة، ولا يزال يتحقق بالطريقة نفسها، وهذا أثر من آثار تناغم وتكامل الرسالة الإعلامية المشتركة، كما أنه يصب فيها. ليست مظاهر العنصرية الصهيونية في الإعلام الصهيوني والمتصهين هي المشكلة، وإنما المشكلة كيف استطاع هذا الإعلام أن يؤسس لنفسه موقعا في الضمير الغربي، وإن لم يكن في الضمير ففي المصالح المستحكمة، وإن لم يكن في المصالح ففي الشعور بالتكامل والتناغم مع طبيعة العصر. ومهما تكن الأسباب فإنها ليست مجهولة، ولا يمكن اكتشافها، لا من جانبهم الإيجابي في حركته، ولا من جانبنا السلبي في جموده وتفرقه وتناقضه وعجزه.

إن نجاحهم الإعلامي يقف على قدمين إحداها من صنعهم، والأخرى من صنعنا نحن العرب، من صنع تخلفنا، من صنع معتقلاتنا، من صنع تفرقنا، من صنع خوفنا، من صنع قصور نظرنا وغياب منهجنا.. وهذا معناه أن الخطاب الإعلامي (لنا أو لغيرنا) لا يمكن أن يكون مجرد بضاعة مصنوعة على أساس معايير التصدير، الرسالة الإعلامية المصنوعة بقصد التصدير يتم كشفها، وتنقلب على مزيفها، وتدل على عكس منطوقها.

الخطاب الإعلامي يجب أن يكون خلاصة مشروع وطني قومي يتحقق بالفعل، وثمرة اقتناع وعمل، ويكون أخيراً قادراً على قراءة المستقبل، وتبني لغة العلم، وإمكانات الواقع..

بهذا يمكننا التصدي، ثم التجاوز، لتلك المظاهر البغيضة، سواء كانت صهيونية أم متصهينة.

في المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي

النقد الأدبي على مشارف القرن ...الحاضر والمستقبل

• الأهمية التي احتلها المؤتمر الدولي

الثاني للنقد الأدبي الذي أقيم بالقاهرة مؤخرًا على مدار خمسة أيام بعنوان (النقد الأدبي على مشارف القرن) لا نرجع - فقط - لكونه المؤتمر الأكثر جدية

بين جل المؤتمرات التي أقيمت مؤخرًا في القاهرة، ولا لكونه انطلق من رؤية عالمية في معالجاته لقضايا النقد الأدبي وارتباطاتها المتشعبة بقضايا العولمة وتكنولوجيا الاتصالات، بل لكونه طرح بعمق شديد أكثر أسئلة النقد الأدبي إثارة للجدل واحتياجًا للبحث والحوار حولها عربيًا وعالميًا، هذا فضلًا عن مستوى الرؤى المدروسة بجدية التي شهدتها جلساته التسعة، وشارك فيها ما يقرب من مائة ناقد من مختلف دول وجامعات العالم (مصر - المغرب - سورية - الأردن - السعودية - الكويت - لبنان - البحرين - أمريكا - ألمانيا - الصين -



بريطانيا - جنوب أفريقيا - كينيا - إيطاليا - النمسا - هولندا ... إلخ) ... فقد تناول المؤتمر من بين محاوره العديدة خطاب العولمة والنظرية الأدبية، اللغة ووسائل الاتصال، العولمة، وما بعد الحداثة، وتجربة الهجرة في إطار العولمة، النقد الثقافي، ونقد النقد النسائي، ومستقبل النقد، وغيرها ... وقد أقيم بالتعاون بين جامعة عين شمس والجمعية المصرية للنقد الأدبي وجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا برئاسة د. رأفت عبد الحميد عميد كلية الآداب جامعة عين شمس، ومقرر المؤتمر الناقد الكبير د. عز الدين إسماعيل رئيس جمعية النقد الأدبي .. ولأنه يصعب احتواء كل ما جاء في جلسات هذا المؤتمر المهم من مناقشات ومداخلات وأسئلة سوف تكون سطورنا القادمة مجرد إشارات بسيطة، نأمل أن يضع القارئ من خلالها يده على أهم القضايا النقدية التي أثرت فيه.

العماء والعولمة

في الجلسة الأولى، والتي ناقشت خطاب العولمة والنظرية الأدبية من خلال رؤى الباحثين هليز (أمريكا)، ود. إيهاب حسن (أمريكا)، د. سعيد علوش (المغرب)، أرماندو جنشى (إيطاليا) سارة نوتال (جنوب أفريقيا) وأدارها د. كمال أبو ديب، تطرقت ورقة د. سعيد علوش (نظرية العماء وعولمة الأدب) إلى رؤية جديدة في قضية العولمة والأدب، في البداية أوضح أن المقصود بنظرية العماء المرادف الغربي (Theorieu du chaos) خلافا لسامي أدهم الذي احتفظ لها بالاسم الأصلي الإحالي (الكأوس)

أو (الفوضى) و(الشعث) في مقاربات الصحافة الأدبية ... لكنها تسميات عدة لمسمى واحد يحيل على (Chaos) كما حدده الأب الروحي بنوا مندلبروت (B.M andIprot) (1959) وطاوعه جيمس جليك (G.Glleick) في العلوم المحضة، وكان سيكفيه لاحقا العدد الخاص من مجلة (نظرية / أدب / تعليم) حول (نظرية العماء والأدب) 1994 في العلوم الإنسانية بوصفه عملا جماعيا يحتفي بالنظرية منذ أفكارها الجنينية في عمل بوانكاري (Henri Poincare) للصدفة 1907 مروراً بإدوارد لورانس (E.Lorenz) 1963 في حوار حميمي يتوخى مقارنة العماء من المنظور الاستموي - نقدي.

وأضاف د. سعيد ويبدو أن الحركة الأولى التي استلهم فيها الأدباء نتاج القرن التاسع عشر تمخضت عن وليد معاق غزته الاتجاهات الوضعية بسيطرتها على جل المقاربات النقدية العربية وإعاقها عن طرح الأسئلة الجديد، فكان لابد من حركة ثانية تستلهم فيها الآداب آخر مستجدات القرن، محاولة منها رأب صدع التصدعات المنهجية والنقدية والإبداعية، التي ستتمرد على أبولو، لتتبني ديونيزوسية العماء، سعياً لاستعادة ماء وجهها وماء الحياة وماء الأدب والعلم، في اشتغالهما بوصفهما خطابين، مع أنهما يتحدثان بالصوت نفسه ويدوران حول فضاء واحد تكونه دينامية العماء وبصيرة المسألة، فلن تتكرر التبعية السابقة في الحركة الأولى لاجترار نتائج العلوم في الاتجاه الوضعي التاريخي والنقدي، وهذا ما جعل آلان بوتوت (Alain Boutot) يؤكد

هاريس بوصفه تطبيقاً لاتجاهين مختلفين، ومن ثم استعمل العماء بوصفه مفهوماً متحركاً قصد اكتشاف العلائق بين المعارف الفلسفية والعلمية والأدبية، لأن نظرية العماء ليست نظرية في حد ذاتها بل مجموع استراتيجيات للنمذجة والوصف الرياضي، فهي تنزع إلى حثلال الفضاء المتداخل بين حقول المعرفة، وهو ما يمنحها من ثم مرونة وحركية، فالعماء ينحدر بسهولة من وضعية المفهوم إلى وضعية ولوج فكر مجازي، حتى إن تطبيقاته تشتمل على مستويات عدة من الدقة والتجريد.

إغوائية اللغة

وفي الجلسة الثانية التي تناولت قضية اللغة والرغبة وشارك فيها د. موسى ربابعة (الأردن) ود. السيد إبراهيم ود. آمال الخضري ود. سعيد الوكيل (مصر) وأدارها بسام قطوس تحدث د. موسى ربابعة عن (إغوائية اللغة) وانطلقت دراسته من ركائز عدة في تناول اللغة في تجلياتها وآفاقها المنداحة المشكلة لجسد النص الأدبي عبر تقنيات وتشكيلات تقود إلى إضاءات المسكوت عنه في زوايا النص، وقد أوضح في البداية أن هذه الإضاءة لا تتحقق إلا من خلال تواصل عشقي بين لغة النص والمتلقي، إذ تتملكه اللغة وترحل فيه عبر آفاق شاسعة، وتنقله إلى ما هو غير مستهلك وعادي، وتتجاوز به السائد والقار، إن التشكيل اللغوي يفتح أمام المتلقي من خلال إثارته والتفاعل معه ومحاورته وتفكيكه، مغرباً المتلقي بالاستمرار من خلال إغرائه وإدخاله في عوالم جديدة

هذا التوجه، مقرر أنه: «ليست نظرية العماء مجرد فرع من الفيزياء بل هي توضع موضع السؤال الكثير من الافتراضات التي كانت وراء التمثيلات العلمية للعالم، فهي تفرض علينا: إعادة التفكير فيما يمكن تسميته جدلية البسيط والمعقد، وهي جدلية تلتفت للنفايات والمقطعية والتشظي وكل مستبعد في مقاربات العلم والأدب، فالاختلالات التي ظلت مظاهر سلبية تطفو على السطح بوصفها أفكاراً مؤجلة كانت ظواهر تنتظر لحظة الإعلان عن بروزها الثلاثي الأضلع في: الفلسفي والاستمولوجي (مفهوم اللاشيء) - السوسيوي - ثقافي والأنثروبولوجي (مفهوم النفايات) - التكنولوجي (علوم وتقنيات التشظي).

ومع أن خطابات الشظي وهندسته تكاد لا تقدم إلا القليل من الاتساق والانسجام فيما بينهما فإن سبب ذلك يعود في الأساس إلى غياب العلاقات وافتقاد المفاهيم الواضحة بين ممارسة هذا العماء فنياً وتشكيلياً وإبداعياً، كما يعود إلى جمالية التشظيات وتجريدية برنامجها التأملي الفلسفي، ويبدو أن الحديث عن جمالية التشظي ونظرية العماء قد يكونان من قبيل المزايدة المحضة على الاستراتيجية الظاهرة التي تتميز بمرونتها وقدرتها على الانتقال من حقل إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، كذا الانفتاح على تطبيقات نقاد الفلسفة والأدب وتجربياتهم، فيما يشبه الترويج لظاهرة عدت فيزيائية في أصلها وأريد لها أن تخدم إستراتيجيات محكي سردي وشعري وتشكيلي وتنظيري على السواء.. تدشيناً للمفهوم المتحرك الذي يحتفي به بول

إلى الإغواء الذي يغري المتلقي إلى اقتحام النص الممتنع ليفك أسرارَه ويحل ألغازه.

العالمية والعولة والأجناس الأدبية

وفي الجلسة الثالثة التي تناولت العولة وما بعد الحداثة وشارك فيها د. نسيمة الغيث (الكويت)، بيل أشكروفت (أستراليا)، تيري ديهاي (أمريكا)، نينج وانج (الصين)، جوناثان آراك (أمريكا) وأدراها د. إبراهيم عبد الرحمن، تحدث د. نسيمة الغيث حول الأجناس الأدبية في ضوء العولة قائلة: العولة أحد المصطلحات الشاغلة للمجتمعات المتخلفة، والحضارات القديمة بصفة خاصة، حيث يطالبون بإبداء موقف (موافق) برغم ما يبدو فيها من غموض وأخطار. لقد بذلت جهود بحثية (أمريكية بصفة خاصة) للخط المتعمد بين العالمية والعولة، الأولى طوق إنساني لإشباع طموحات الجماعة البشرية، والأخرى محددة بالتوظيف الرأسمالي للهيمنة على العالم. العالمية تهتم بالقيم والثقافة، والعولة تختص بالتكنولوجيا والسوق والمعلوماتية إن طرح قضية (الأجناس الأدبية) في ضوء العولة يبدأ من التسليم بحتمية قدومها إلينا، وضرورة التعامل معها، أو يستدعي منا ضرورة إقامة بعض مصدات الرياح التي -ربما- تحول دون اكتساح ثقافتنا واقتحام عقولنا وأرواحنا.

وأضافت د. نسيمة: إننا نعرف أن الأجناس الأدبية ذاتها قد تعرضت للإنكار بدرجات متفاوتة عبر العصور،

مشكلة من نسق لغوي لم يبتكر ولم يبدع من قبل.

وأشار د. موسى أن إغوائية اللغة تتمثل من خلال بعض العناصر التي تفتح وعي القارئ وشهواته في اكتناه الأبعاد التأثيرية للغة، وتتجلى هذه العناصر في:

أولاً: فاعلية الموسيقى: حيث يخلق الإيقاع الموسيقي عند المتلقي / السامع مفتاحاً أولياً يقوده إلى ملاحقة الإيقاع ملاحقة سريعة بما يثيره في وجدانه من إيقاعات تصعد وتهبط وتقوى وتضعف، لتشكل لديه الهاجس الأول الذي يقوده إلى الانفعال بالنص، ولا يتولد الإطراب من الإيقاع الخارجي، بل بفعل الإيقاع الداخلي الذي يتأسس عبر إيقاعات الترصيع والتطريز والتوازي والتكرار وغيرها، ومن هنا تنبثق إشكالية اللغة غير الموقعة التي تتجسد أكثر ما تتجسد في قصيدة النثر. ثانياً: تجليات المفارقة: تعتمد اللغة على المفارقة التي تسهم في تكوين هاجس إغوائي ورغبة عميقة في ملاحقة عناصر المفارقة المكونة من تشكيل لغوي يفتح على لغة جديدة، لا تحاكم عقلياً، وإنما تحاكم وجدانياً وعاطفياً، فالإدهاش وبلاغة الصدمة عنصران ينبثقان من تشكيل لغوي قائم على المفارقة. ثالثاً: صدمة الغربة: ثمة مستويات للغة، فهناك لغة مسطحة فجة لا تثير في المتلقي رغبة لإعادة قراءتها، وثمة لغة هي أقرب إلى لغة الكشف منها إلى التقرير، فاللغة لعب، لكنه لعب لا يقصد منه العبث والتجروء على نظامها، وإنما هو لعب يولد الغرابة، والغرابة تلتقي مع الشهوة واللذة، لأن التمتع والتعالي الذي يتصف به النص يقود

الآن، حتى مع التسليم بهيمنة القطب الواحد.

إن مما يستحق الإيضاح أن الفنون الأدبية أو الأجناس كانت دائماً ذات استقلال، وهذا ما حفظ للمبدع فرديته، ولعمله الفني انفراديته ومنحه قدرته الاتصالية المباشرة مع المتلقي، وهذه الجوانب الثلاثة مهددة في ضوء العولة، لأن مكانة المبدع ستتحدد بقدرته على إنتاج وقدرة التكنولوجيا وتقدمها الواثق مستقبلاً من جانب، وما يتفق وأهداف القوى الإمبريالية الكونية المهيمنة من جانب آخر، وفي ضوء الطاغية العاملة على استنساخ صور الإبداع، ستتراجع الأصالة لتقدم ما يشبع حاجات وقتية متجددة لجمهور توجهها سلطة سياسية تعرف كيف تؤطر التوجه العام.

مستقبل النقد

وفي الجلسة السابعة، والتي تناولت مستقبل النقد وشارك فيها الناقد على جعفر العلاق (العراق)، كاثلين كلير (أمريكا) مصطفى الكيلاني (تونس)، د. أحمد السعدني (مصر)، فالتر جروند، وأدارها د. عبد المنعم تليمة.. أثارت ورقة د. أحمد السعدني (فوضى المصطلح النقدي) قضية ملحة في الوضع الراهن للنقد العربي ألا، وهي قضية المصطلح حيث أوضح د. أحمد أن النقد العربي المعاصر أصبح في مجمله محاولات لاجترار النقد الغربي الأور-أمريكي، مع تنافس شديد البشاعة بين المغاربة والمشاركة في استعمال المصطلح النقدي استعمالاً فيه الكثير من الفوضى.

أو على الأقل محاولات القفز فوقها، ولكن مع موجة الحداثة استفحل الإنكار وبلغ حد الرفض، ومن ثم حل النص في موقع النوع الأدبي واختفى أو تراجع المعيار الجمالي المسبق، ليوسع مكاناً لاكتشاف آليات الإبداع في النص تحديداً وإخضاعه لدروب من الإحصاء ورصد العلامات والتمفصلات.. إلخ، وفي ضوء هذا الإدراك الحداثي تجمعت روافد الأجناس الأدبية في بحيرة واحدة هي النص، وانطلق هذا الوعي الأنفي في اتجاه الماضي عندنا، لنقرأ التراث في ضوء مختلف فإذا كان الحاضر ما ينبغي أن نعني به فقد تسلت الشعيرة إلى السرد وكتب الحكيم المسروية، وخيري شلبي الجغروية، واستقرت قصيدة النثر، لكن الأمر في ضوء العولة لن يستمر في اتجاه مثل هذا النوع من التمرينات ذات الطبيعة التجريبية مع الوضع في الحسبان أن التجريب نغمة سائدة لدي مبدعين في هذه المرحلة بصفة خاصة في المسرح والسرد، فمادامت العولة في قبضة التقدم التكنولوجي وموجهة لتأكيد هيمنته، فإنه سيكون من المتعذر أن يكون لنا دور في صنعها بقصد تصديرها، وغاية ما نطمح إليه ألا يسئ الآخر استخدامها تجاهنا، وألا نسئ نحن في استخدام منجزاتها في التعامل مع أنفسنا. وإذ يتعلق الأمر بالتقدم التكنولوجي فإن أحداً لا يملك أن يضمن استمرار أجناس أو فنون معينة، سيتعلق الأمر إلى حد بعيد - باستيعاب تقنيات عصر قادم، وقدرة على التعامل مع علاقاته الاجتماعية المحكومة بمنظومة تختلف كثيراً عن النمط السائد

وأشار د. السعدني: قليل من النقاد الذين وقفوا وتجذروا في التراث وأخذوا من النقد الأور-أمريكي أدواته ومناهجه. وهؤلاء لا نجد عندهم المغالاة والمباهاة والوقوع في الفريق الأول، إن هموم النقد العربي تتمثل في أمرين: الأول عدم البصر بالتراث بعين معاصرة، والثاني الوقوع في شرك الانبهار بالوافد دون محاولة الموازنة بينه وبين موروثنا الثقافي، بل زرع جذور ثقافية في حقل ثقافي مختلف التربة والمناخ، وهذا ما ينتج زرعاً ضعيفاً فيه مسخ وفيه كثير من الهزال. إن ما يحدث الآن من فوضى المصطلح النقدي شيء طبيعي، وأزعم أن المصطلح النقدي سوف يستقر، إذا ما استقرت أمور العقل العربي ووضحت أمور الثقافة العربية والهوية العربية، إن العقل العربي يمر اليوم بمرحلة البحث عن الهوية وتحديد هويته ومعرفة أبعادها في مواجهة محاولات تهيمش هذا العقل بفكره وثقافته، وأيديولوجيته الإسلامية الحضارية وإغراقه في ثقافة الاستهلاك وثقافة تمييع الهوية والفكر الأور-أمريكي.

إن حاجتنا ماسة إلى النضال من أجل اللغة العربية والهوية العربية والفكر العربي وثقافة الوجدان والروح والعقل، وهذه المرة يحتاج أن يعمل العقل العربي بشكل جماعي من المحيط إلى الخليج، ولتكن البداية الوقوف أمام المصطلح النقدي والخروج من هذه الفوضى في المصطلح النقدي.

أما ورقة البروفيسور الأمريكي فالتر جرون (الإنترنت والشرق والأدب العالمي) فقد أوضحت أنه مع الجدل القائم حول التحول الحضاري الراهن

لا يندر الحديث في أوروبا عن زوال، أو على الأقل تهديد حضارة الكتاب التي يتم إحلالها عن طريق «لا حضارة» مدعومة بوساطة الكمبيوتر، فبظهور تقنيات الاتصال الحديث أصبح أساس الأدب الرفيع مهدداً، وهو ما يستتبع من ثم اختفاء التعددية والبعد والتحفز والسخرية من نظامنا المعرفي، لكن هذه التصورات لا تسبر أغوار القضية، إذ تتعلق القضية على عكس ذلك بإلقاء الضوء الكافي على خلفية أحد أشكال قصص فترة ما بعد الحداثة المتمركزة في أوروبا، وهو قصص يتملكه الواقفون خارجة ويعيد الواقفون بداخله الاستيلاء عليه، وعما إذا كان بناء الحد الفاصل بين الخارج والداخل يتم عن طريق أوروبا أم الفن الرفيع أم التوجه السائد الميديا أم السياسة... إنه قصص يعي أن البناء العلوي للمجتمع يزداد كونه مكاناً خالياً، لكن فقدان الحضارة الذي تكثر حوله الشكوى قد لا يعني اختفاء الهوية فحسب بل بكونه تفكيكاً للنظام السلطوي قد يعني كسباً للحرية إن فكر ما بعد الاستعمار الذي يمكن أن يكون مرتبطاً بذلك لا يشير إلى خلط المحلي بالعالمي فحسب، خلطاً يجعل منه عنصراً مميزاً للحضارات، بل إن المحلي والعالمي معا يقدمان أيضاً كاتباً لا يريد أن يستمر في كونه كاهناً رفيع المقام ومحارباً وفاتحاً. مثل كتاب الطليعة. بل كاتباً يريد أن يعتق باستمرار أفضل ما يقدمه التوجه السائد فضلاً عما تعرضه أركان عرض الحضارات الأجنبية وزواياه بالإنترنت، متصلاً بجذوره من خلال استحسانه وتشجيعه للحضارات الفرعية الدقيقة.

بيت النحت والغرافيك، والتصوير

خمس معارض تشكيلية
متميزة بدمشق

للفنانين: طلال أبو دان..
يعقوب إبراهيم... صفوان
داحول.. ناصر حسين...
معرض نسائي جماعي

حقل المشهد التشكيلي الدمشقي في الفترة الأخيرة بالعدد من المعارض النوعية المهمة، تميز بينها معرضان، أحدهما للنحات طلال أبو دان، والآخر للفنان يعقوب إبراهيم، وكلاهما جاءا من مدينة حلب، ليعرضا أعمالهما الجديدة، لأول مرة في العاصمة دمشق. قدم هذان الفنانان، الأول على مستوى النحت، والثاني على مستوى «الغرافيك» إضافات إبداعية غير مسبوقة على مستوى التقنية، ومعالجة المواد المستخدمة، وعلى مستوى الجملة الجمالية الجديدة التي تنهل من التراث السوري القديم، وتعيد صياغته برؤية حديثة جديدة.



أثار هذان المعرضان اهتمام الجمهور التشكيلي والصحافة المحلية لخروجهما عن القواعد المألوفة المتبعة في البحث النحتي أو الجرافيكي وتقديم أعمال فنية مشغولة برؤية جمالية وفلسفية وتقنية جديدة.

منحوتات أبو دان بحث في التراث الجمالي برؤية حديثة

يشتغل النحات السوري طلال أبو دان، الذي عرض أعماله في صالة «شوري» بدمشق للفنون التشكيلية على نبش التراث السوري القديم للحضارات السومرية والآشورية، ودراسة أبعادها وفلسفتها الجمالية ثم يعيد صياغة منحوتاته بروح معاصرة، ولكن بعيدة عن الرؤية الغربية التي تعتمد على نظرية «الكتلة والفراغ» بل على العكس من ذلك فهو يؤكد على القيم الجمالية لتراث النحت السوري القديم بمدلولاته وجمالياته الشرقية، ومن الناحية التقنية، توصل الفنان أبو دان إلى صياغات فنية خاصة به باستخدامه مادة خام، لم يستخدمها أحد من قبله، وهي مادة «الرمال الفراتية» في شمال سورية، الذي عالجه مع مواد صمغية، ومواد أخرى إلى أن توصل إلى تحويله لعجينة مطواعة، تتحول إلى كتل صخرية رملية صلبة بعد أن تجف، لها ملمس وحساسية خاصة جدا من الناحية

اللونية، كانت مفاجئة لجميع من شاهدوا المعرض، وكما قلنا يرفض أبو دان من الناحية الجمالية والفنية أيضا الصيغة المعروفة لعلاقة «الكتلة والفراغ» التي تعتمد على النظرة الغربية للتكوين النحتي، وعلى هذا الأساس انتهج بطريقة واعية خطأ آخر منسجما مع التراث النحتي السوري القديم، الذي يعتمد على الكتلة بشكل أساسي مع تبسيط شديد في الشكل الفني، وفي الآن ذاته اشتغل أبو دان على القوة التعبيرية التي يبثها من خلال اهتمامه ببعض التفاصيل في الوجه والعيون ليعبر عن المكنونات الداخلية، والانفعالات الحادة كالخوف أو الحزن أو الانتظار، أو التحدي إلخ.

يمكن القول: إن تجربة أبو دان هي تجربة جديدة على النحت السوري متناسقة ومنسجمة مع نفسها بكل المقاييس، لذلك أثارت اهتمام الوسط التشكيلي والفني السوري، لاختلافها وبسبب اقتراحاتها الفنية الجديدة.

البعد الثالث في جرافيكيات يعقوب إبراهيم

أثارت أيضا، أعمال التشكيلي السوري يعقوب إبراهيم الجرافيكية، التي عرضها في صالة «أتاسي» بدمشق الدهشة، والكثير من الحوار والاهتمام في الوسط التشكيلي السوري، بسبب الصياغات الفنية الجديدة التي

ويضيف الفنان إبراهيم: بإمكاننا تطبيق هذه التقنية على كافة المواضيع التعبيرية أو الرمزية قديمة كانت أم حديثة، وهذا ما سوف يثير الكثير من التساؤلات داخل سورية وخارجها، إذا ما قيض لهذه التجربة الانتشار، وعلى ضوء ذلك، مطلوب من المهتمين البحث في هذه التجربة، واكتشاف تقنياتها التي لن يشيع الفنان أسرارها، باعتبارها ملكية إبداعية توصل لها بعد جهود مضنية على مستوى البحث والعمل.

حتما امرأة

المرأة كان لها حضورها أيضا على الصعيد التشكيلي، فقد افتتحت صالة «عالبال» في دمشق القديمة معرضا لست عشرة فنانة تشكيلية سورية من أجيال مختلفة تحت عنوان: «حتما امرأة».

شارك في المعرض: «أسماء فيومي، جزلة الحسيني، ريما حمزة، ريما سلمون، رانيا كعكرلي، سيسيل الرمحين، سارة شما، سناء فريد، ضحى قدسي، عناية بخاري، عتاب حريب، عروبة ديب، لجينة الأصيل، ليلي نصير، مي أبو حبيب، نوار ناصر، هالة مهاني».

يعكس المعرض جميع الاتجاهات الفنية في الحركة التشكيلية السورية، مع توظيف تقنيات وأساليب فنية مختلفة، وهو يركز بشكل خاص على خصوصية، وغنى العالم اللوني للمرأة

توصل إليها الفنان إبراهيم بعد بحث وتجريب استمر كما قال لمدة ثماني سنوات من العمل الدؤوب، إلى أن توصل إلى إبداع هذه الجملة الجمالية الجديدة على المستوى التقني التي تجمع بين عمق المضمون الإنساني، وتجلياته المختلفة، وبين الصياغات الفنية المتقدمة على صعيد الشكل الجمالي. يتكئ إبراهيم على الأشكال في المحفورات السورية الأثرية القديمة، ويعيد صياغتها مستفيدا من رموزها الأسطورية كالأسماك والنباتات، والإكسسوارات التي تزين النساء... وقد وظف كل هذه الرموز لإغناء تكويناته على الصعيد البصري، والجديد، اللافت في أعمال إبراهيم هو وجود البعد الثالث في تقنيته الغرافيكية الإبداعية الجديدة، حيث تبرز على سطح اللوحة مساحات نافرة أو غائرة وهي في حقيقة الأمر عميلة خداع بصري توصل إليه الفنان عبر هذه التقنية الجديدة، إذ اللوحة هي سطح واحد مستو يظهر البعد الثالث، وهذا ما أعطى اللوحة هذه الجملة الجمالية الجديدة.

من جهة أخرى يقول الفنان إبراهيم أن تقنيته الجديدة تقوم على أساس العلاقة التناقضية بين «النت والفلو» وهي التي تظهر هذا التداخل ما بين الواضح، وعدم الواضح، الذي يبرز البعد الثالث في اللوحة، إضافة إلى العناصر الأخرى كالتناقض اللوني بين الحار والبارد، وتناقض الحركة والسكون...

بدفء أحيانا. وباستسلام قدري
للحالة الداخلية أحيانا أخرى، بحيث
يقف المتلقي أمام هذه التكوينات
المدهشة مسحورا بالحالة الشعرية
التي يفجرها العمل الفني لديه.

المرأة... مرة أخرى

المرأة بانبيثاقها الروحي،
وإشراقاتها الجسدية هي أيضا
موضوع الفنان الشاب ناصر
حسين (صالة عشتار بدمشق)،
الذي اشتغل على تنوعات متعددة
في معالجة موضوعه على مستوى
اللون والأسلوبية التقنية، حيث
يشعر المتلقي أنه أمام أكثر من
مرحلة جمعها الفنان في معرض
واحد، دون أن يعني هذا غياب
الوحدة الأسلوبية أو الهوية عن
المعرض، رغم استخدامه أسلوب
الرسم (في لوحاته الأخيرة) على
شبابيك خشبية قديمة، تظهر أكثر
من بعد في اللوحة، حيث يمنح هذا
السطح، بعد معالجته اللونية،
حساسية خاصة، تختلف عن
الحساسية التي يمنحها سطح
القماش العادي.

وشفافيته التي تظهر على نحو
واضح نظرتها الجمالية والإنسانية
للعالم.

تعبيرية صفوان داحول

من المعارض الهامة التي شهدتها
العاصمة السورية أيضا معرض
الفنان صفوان داحول، الذي يعتبر
واحدا من أهم أبناء جيله في الحركة
التشكيلية السورية، حيث تتميز
أعماله التصويرية بوضوح الخط،
وقوة التكوين، والتناقض بين الظل
والنور إضافة إلى شاعرية
المساحات اللونية التي تناسب
موسيقاها التعبيرية بجماليات
أخاذة.

يشتغل صفوان داحول الذي قدم
معرضه تكريما للفنان الراحل
محمود جليلاي (صالة السيد) على
لغة الجسد التعبيرية وموضوعه
الأساسي المرأة في كل حالاتها
وتجلياتها، في حزنها وفرحها
وانتظارها.. وفي توقها الشديد
للانعتاق والتحرر، ويعبر الفنان
داحول عن هذه الدلالات الداخلية
بحركة الجسد الذي يتكور على ذاته

أصيلة في دورتها الثالثة والعشرين؛

المدينة والثقافة

تظل علاقة المدينة المغربية بالثقافة شبه ملتبسة مادامت الأخيرة كمعرفة وكأفكار لا تحضر إلا ومناسبة المهرجانات التي تقام هنا وهناك وبالضبط في عطلة الصيف. ويمكن القول إن المغرب غدا يعرف فيضاً قوياً من المهرجانات الجهوية والإقليمية التي يحمل البعض منها يافطة الثقافة كشعار دون أي إمكانية لترسيخ ورسم الوجه الحق للثقافة.

ولعل مما يطبع هذه المهرجانات - إلا القليل منها - كونها تتحول إلى أسواق لبيع المنتجات المتوافرة في هذه المدن. وأعتقد أن مهرجان أصيلة الدولي كما مهرجان الرباط الدولي من بين أهم المهرجانات التي تقام في المغرب. ولئن كانت تقاليد الأول تأكدت فعلاً وتنظيماً وإعلاماً فإن الثاني لا تتداول أنشطته إعلامياً، وهو ما جعل المنظمون في هذه السنة يشكون من غياب ملاحقة الإعلام لأنشطتهم، إذا ما ألحنا إلى كون مدة أربعين يوماً تظل طويلة جداً. في هذا الأفق جاءت الدورة الثالثة

الفرنسية، وهو ما أفسح لخلق مشاريع للتنمية كما طور ملكة ورواج البعد الثقافي.

وفي تدخل مريم مكرم عبيد اعتبرت أن مفارقة القاهرة عند المدينتين السابقتين تتجلى في التالي:

- النمو الديمغرافي.

- البعد الثقافي والحضاري للقاهرة.

- خصوصية المشاريع والمهرجانات.

على أن اللافت فيما سلف، وبخصوص حالة المغرب فإن مهرجان أصيلة وهو اليوم في طبعته الثالثة والعشرين إنما يقف من ورائه ابن المدينة محمد بن عيسى الذي شغل أكثر من وزارة إلى كونه فنانا دون أن ننسى محمد المليحي وعلاقاته الفنية والتشكيلية الواسعة. وذات الأمر يقال عن مدينة الصويرة.. فيما المدن الأخرى تبحث عن نزهاء يتولون مهمة تدبير الشأن.

تشكيل

تحتفي أصيلة وكالعادة بالفن التشكيلي من خلال الجداريات المزمع إقامتها، إلى الواجهات والأسقف، وسوف يساهم في ذلك العديد من الفنانين المغاربة الذين أسسوا لبيدات الفن التشكيلي المغربي بين الفترتين 1955 - 1965م.

وفي الآن ذاته سوف يقام معرض للتشكيل البحريني في مستوياته الثلاثة.

- التصويري.

- التجريدي.

- الخط.

ويضم ما يقرب من عشرين فنانا،

والعشرين من مهرجان أصيلة عن هذه السنة متنوعة كالعادة مع تخصيص جلسة حول الرواية العربية، ولقد كانت أول ندوة عن العلاقة بين المدينة والثقافة. وهي الندوة التي تولى افتتاحها السيد محمد بن عيسى الأمين العام لمنتدى أصيلة، والذي اعتبر في كلمة الافتتاح بأن المغرب يمثل نموذجا للتنمية الثقافية، من ناحية بحكم إمكانياته المعرفية ومن ثمانية فإنه يزخر بموارده البشرية..

ولقد أدار الندوة وأشرف عليها شريف خازندار مدير دار ثقافات العالم في باريس وأمين المنتدى، ووزعت المحاور على النمط التالي:

1- الثقافة والنمو الاقتصادي للمدينة.

2- الثقافة والإشعاع الدولي..

3- الثقافة والبعد التربوي.

وتدخل في هذه المحاور بالرأي والشهادة كل من:

- أندري أزولاي مستشار الملك.

- أندري جليس عمدة المدينة

الفرنسية سيرينيون.

- مريم مكرم عبيد وهي جامعية

مصرية.

فأما أزولاي فتحدث عن مدينة الصويرة التي باتت تعرف مهرجانا فنيا سنويا يتعلق بفن (الكنافة)، واعتبر بأن هذه التجربة لم يتم التخطيط لها مسبقا، وإنما جاءت وليد الاعتبار إلى كون مدينة الصويرة من المدن السياحية البارزة، وتتفرد بمدرسة تشكيلية قائمة الذات.

وركز أندري جليس على موضوع التنوع معتبرا أن حصيلة من المعارف والفنون تعمل على تقديمها المدينة

إلى ذلك ثمة معرض للفن الكويتي عن الفن المعاصر وتجارب الأطفال من خلال المحترفات.

رواية

وفي الفترة المتراوحة بين 14 - 16 من الشهر الجاري سوف تنظم ندوة عن الرواية العربية (التطور والآفاق)، وسوف يسهم فيها كل من محمد برادة وعبدالرحمن منيف وسعيد يقطين وإدوار الخراط ويمنى العيد وجمال الغيطاني ومحمد شكري وعبدالقادر الشاوي.

ندوة التعاون السينمائي العربي الأوروبي

يطرح التعاون السينمائي فيما بين العرب والأوروبيين عدة قضايا وإشكالات من الصعب إيجاد حلول لها بكيفية بسيطة وسهلة مادام يرتبط في الأساس بالهدف المراد منه إلى الأساليب التي سيسعى نحوها للوصول إلى تحقيقه. وفي هذا السياق جاءت الندوة القيمة التي أولت الموضوع أهمية من حيث الإحاطة بالجوانب المتعلقة به من جهة، ومن جهة أخرى باقتراح الصيغ الملائمة كبداية، والمنظمة في إطار الدورة الثالثة والعشرين من مهرجان أصيلة، التي اختارت لها كعنوان: «التعاون السينمائي العربي الأوروبي»، ولقد أسهم فيها العديد من المتخصصين في هذا المجال من مخرجين وفنانين عربا وأجانب دعوا جميعا إلى مائدة الحوار في محاولة للخروج بما هو ملائم من

صيغ واقتراحات.

ويمكن القول في هذا المقام إن أهم التدخلات تمحورت حول القضايا التالية:

1- الجانب السياسي في صيغة التعاون.

2- البعد التعليمي كأساس لهذا التعاون.

3- المسألة الاقتصادية.

ذهب الإيطالي (إنزو بوتشيلي) إلى أن اقتراح صيغة ملائمة للتعاون يجدر أن ينظر إليه من زاويتين يقع بصدهما اختلاف: الزاوية الرسمية التابعة للسلطة والزاوية غير الرسمية والتي تساهم فيها أجهزة أخرى لها علاقة بالحقل السينمائي كالمنتجين مثلا، ومن ثم فإن بسط التصور الملائم يرتهن إلى التحديد الدقيق للصيغة.

وأما المخرج (ميشيل خليف) فهو يرى أن التعاون لا يمكن أن يتأتى إلا في الأفق الذي يجسد عدة ورشات للتعليم المرتبط بالفن السينمائي، ذلك أنه وانطلاقا من هذه الورشات سيتم الوقوف على نوع التعاون المراد وحتى تكون الجهود المقدمة في المستوى المطلوب.

ويرى الألماني (دوهالدين) أن مسألة التمويل هي ما يحدد نوعية التعاون، هذا مع العلم بأن البحث عن التمويل هو في تصوره أهم عائق يحول دون ترسيخ التعاون في صورته الحقة، ومن ثم تطرق إلى الصعوبات التي تعترض منجز الشريط إذا ما أراد ضمان تمويل قوي وهذا يحدث في أوروبا بالأساس، على أنه لم يكتف بهذا الجانب وإنما ربطه بمدى تحقيق الفيلم العربي لأفق التلقي المطلوب في

شقها الثاني كانت أغنى لأنها لامست
حقل العمل مباشرة.

الفن التشكيلي في المغرب

إذا كان التشكيل قد جسد على امتداد
الدورات المنظمة في أصيلة العمود
الفقري لمهرجاناتها، وفق ما أُلح إليه
السيد محمد بن عيسى، فإن الدورة
الحالية الثالثة والعشرين ركزت
وبالأساس على موضوع الفن
التشكيلي تأسيساً من ندوة نظمت في
الموضوع إلى معرض تشكيلي حددت
فترته من (1956 إلى 1965).

ولقد تركزت محاور الندوة حول
التالي:

- 1- التأسيس..
- 2- التعبير..
- 3- المقارنة..

وأما بصدد النقطة الأولى فإن الناقد
المغربي (فريد الزاهي) اعتبر أن
التجربة البصرية في المغرب تعود
بالأساس إلى الأربعينيات، على أن
الاكتمال الذي وسم هذه التجربة تحقق
في الستينيات والسبعينيات حيث
أصبح للتشكيل هويته الحقة والمميزة.
وفي معرض إشارته إلى المعرض المقام
اعتبر أنه يعد حدثاً ثقافياً له قوته
ودلالته.. وأما الجمالي (محمد
السجلماسي) فذهب إلى أن الظهور
الفعلي للتشكيل تم في العشرينيات
ليعكس فيما بعد تطوراً كميّاً تمثل في
النزوع إلى إصدار البيانات، فيما تركز
الموضوع حول الذات والهوية..

وإذا كان الاختلاف قد طبع بالفعل
مسألة التحديد الزمني لظهور التشكيل
في المغرب، فإن نواة التجربة تأسست

الغرب. وفي ذات السياق جاء تدخل
الناقد السينمائي (قصي صالح
درويش) والذي رد في شبه تعقيب بأن
مسألة التمويل غير وأردة مادام تمويل
الشريط العربي يجب أن يتم داخل
الوطن العربي وثمة - على حد رأيه -
ممولون عرب مسلمون يملكون
إمكانات مادية وفيرة تساعد على
الخوض في إنجاز الشريط المطلوب كما
التعاون المتغيا، ويحق اعتبار تدخل
الناقد المصري (سمير فريد) والذي
رصد تاريخاً لنمط التعاون ركز فيه
بالأساس على العملية الاقتصادية
معتبراً أن الصناعة السينمائية
تستهدف في الجوهر الربح، وهو
أساساً عمل مشروع.

على أنه وبالارتباط مع هذا الجانب
فإن المخرج المغربي (محمد أولاد محند)
اعتبر أن المخرج من هذه القضية يتحدد

في بسط مسألة التوزيع التي يعاني
منها المخرج العربي، فإذا ما تم وضع
حل لقضية التوزيع فإن تبديد مسألة
التعاون يتم لا محالة.

ويحق القول في ختام هذه الورقة
إن كثيراً من المشاكل قد أثّرت وأن كل
واحد من هؤلاء المتخصصين كان ينظر
إلى التعاون من زاويته الخاصة وفي
ضوء معاناته الذاتية والشخصية،
لتبقى ضرورة إيجاد آليات للتعاون ثم
للحوار ولفك مشكلة التوزيع فارضة
ذاتها إذا أُلحنا إلى أن السلطات
الرسمية عربياً وغربياً هي المؤهلة
لفرض ذلك، وإذا كان الأمر في أوروبا
يجد الحل الملائم عن طريق التشجيع
والدفع به إلى الأمام فإنه في العالم
العربي يظل قائماً.

.. يبقى القول إن هذه الندوة في

يصدرها اتحاد كتاب المغرب.
ويمكن القول في الختام إن التشكيل بالمغرب يظل بحاجة إلى المزيد من التوثيق كما يتم الوقوف على التجارب الأولى في هذا الباب ولن يتأتى ذلك إلا باعتماد شهادات الفنانين الذين لا يزالون على قيد الحياة. هؤلاء الذين خبروا التجربة وتفاعلوا معها.

تشيكاي أوتامسي يذهب إلى الرأس الأخضر

تم منح جائزة الشاعر الأفريقي (تشيكاي أوتامسي) في هذه الدورة إلى الشاعرة (فيرا دوراني) وهي من الرأس الأخضر، ويعد تأسيس هذه الجائزة بمثابة تكريم للشاعر الراحل.

الندوة الرابعة في مهرجان أصيلة الثالث والعشرين:

حوار الرواية العربية

لم تحقق ندوة الرواية العربية المنعقدة في أصيلا، ما كان مأمولا منها، ذلك أن حصيلة الأبحاث والمداخلات المقدمة والتي تمحورت حول الهوية، الخصوصية، التجريب والتحول، استعادت لقضايا سبق ونوقشت في غير ما مناسبة.
إذا ما أضفنا إلى هذا وبالأساس سوء التنظيم ووفرة المشاركين وهو ما يربك سير الندوة.
ولقد جاءت الأبحاث والدراسات على النمط التالي:
1- دراسات / شهادات.

انطلاقا من التأثير الأجنبي كما الحضور الفاعل له في المغرب، حيث نشأت تجارب فطرية انتهت بعض المؤسسين لها اليوم إلى الموت.
وأما على مستوى التعبير فإن البلجيكي (جون بيير تنغيم) عد التجربة التشكيلية تتمحور حول سؤال الذات والهوية.

والواقع أن أية تجربة كيف ما كان نوعها تترسخ في هذا الأفق دون تجاوزه، في المقابل ذهب الفنان المغربي (محمد المليحي) إلى أن التجربة التشكيلية بالمغرب وليدة أحداث عرفها المغرب، وهو ما اقتضى على مستوى صيغة التعبير الجنوح إلى الاهتمام بالخصائص كما بالرموز، وأشار إلى أن ظهور القاعات والأروقة أسهم في تعزيز مسار الفن التشكيلي بالمغرب، وإن كان الملاحظ اليوم كون مجموعة من القاعات اختارت الإغلاق عوض الاستمرار في تغذية الفن التشكيلي في المغرب.

واختار الشاعر (محمد السرخيني) الحديث عن التشكيل انطلاقا من التقسيم التالي:

- 1- الانطباعي.
- 2- التجريبي..
- 3- القطري..

والواقع أن هذا التقسيم يتداخل في بعض الأحيان، خاصة أنه وفي ظل هذه المرحلة الواحدة قد تعاش أكثر من مرحلة لاحقة.. ولم يفت الأستاذ السرخيني التنبيه إلى أن مجلة (أنفاس) الصادرة يومذاك دورها وأثرها في إنعاش الحياة التشكيلية بالمغرب. على أنها لم تكن الوحيدة وإنما وجدت إلى جانبها مجلة (الإشارة) التي كان

2- دراسات نظرية ..

3- دراسات نظرية وتطبيقية.

فأما الدراسات / الشهادات فهي تلك التي ألقاها مبدعون روائيون نذكر من بينهم: محمد عز الدين التازي، نبيل سليمان، الميلودي شغموم وتمت الموازنة فيها بين ما عد نظرا / تنظيرا، وما يمكن استيعاؤه فقط من خلال التجربة الإبداعية.

فإثارة قضية التجريب وربطها بمسألة حقوق الإنسان يبدو وإلى حد ما اعتباطا، وكان على الروائي والناقد السوري نبيل سليمان، الانتباه إلى أن التجريب يظل حاضرا على مستوى أي كتابة روائية، لولا أن درجاته مختلفة متباينة من تجريب التقليد إلى تجريب التجريب، حيث لا يفهم من النص أي شيء. بيد أن النظر إلى التجارب الروائية المكتوبة في غير لغاتها، كتجارب من خارج أو من داخل، لا يمكن الاحتكام فيه إلا إلى هذه التجارب ذاتها، ذلك أن ما يكتبه الطاهر بن جلون وألبير قيصيري، وأخيرا محمد أبو دهان السعودي، ولئن جاء باللغة الفرنسية فهو يتناول قضايا مغربية وعربية صميمة، وهو ما أثاره الروائي والقاص المغربي محمد عز الدين التازي، على أن النظر إلى الرواية العربية من حيث مسيرتها للتحويلات الاجتماعية، والذي لامسه كل من مبارك ربيع وسعيد يقطين والميلودي شغموم، حيث أقرت المسائرة، بينما الواقع أن التفاوت حاصل بين معطيات الرواية وتحويلات المجتمع، وهو ما نبه إليه أمين عام منتدى أصيلة السيد محمد بن عيسى إلى الروائي السوداني

الطيب صالح، والأخير اعتبر أن الرواية العربية حاليا مغلقة في التجريب، علما بأن الرواية الإنجليزية وفي الظرف الراهن بدأت تعود إلى نمط الكتابة التقليدية.

ولقد اختارت الدراسات التطبيقية الموازنة بين التجارب الجديدة والتأسيسية، فالناقد المصري صبري حافظ ركز في دراسته حول جماليات الكتابة ذات النزوع إلى الحساسية الجديدة، وتناول بالأساس التجارب الشابة: ميرال الطحاوي ونورا أمين وإبراهيم فرغلي، والواقع أن بحثه يعد من الأبحاث القيمة التي تردد صداها في هذه الدورة من هذا المهرجان.

وأما الناقد المغربي الأستاذ عبدالرحيم العلام، فأولى جنس السيرة الذاتية اهتماما لافتا، وذلك من خلال تجربة نجيب محفوظ في الكتابة الروائية، ولقد تقصى مظاهر السيرة في الكتابة المحفوظية، ولئن كانت كل رواية لم ينصص على أنها سيرة لا يمكن اعتبارها كذلك، ويمكن القول إن شهادة محمد شكري حول تجربته الإبداعية هي شهادة مستعادة بحكم أنه ألقاها في مناسبة سابقة ولم يعمل إلا على تكرار ما سبق أن عبر عنه..

وعلى العموم فإن الندوة لم تف القضايا الراهنة المطلوب وهو ما دعا إليه الروائي وعالم الاجتماع حليم بركات.

ومن ناحية ثانية استحدثت جائزة للرواية العربية تحمل اسم الروائي المغربي الراحل محمد زفزاف، كما سيتم دعم صندوق خاص لترجمة الرواية العربية إلى اللغة الإنجليزية.